

UNIVERZITA KARLOVA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
Ústav pro dějiny umění

**Jan Štulc**

Vývoj porcelánového designu v Československu 1945-1965

The Development of Porcelain Design in Czechoslovakia

1945-1965

Vedoucí diplomové práce:

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Csc.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně  
na základě uvedených pramenů a literatury.

---

Jan Štulc

## OBSAH

Úvod .....	4
Historie porcelánu v Evropě .....	10
Technologie výroby .....	27
Poválečná léta .....	34
První soutěž na nový tvar .....	40
Výtvarníci a výroba .....	42
Dvě soutěže 1950 .....	48
Studenti VŠUP a výroba .....	51
Soutěž 1954 .....	54
Výroba prvních moderních tvarů .....	57
Vinohradské výtvarné středisko .....	60
Vznik Vývojového střediska Lesov .....	63
Počátek druhé pětiletky .....	65
Expo 1958 v Bruselu .....	78
Následky bruselského úspěchu .....	74
Výroba porcelánu koncem padesátých let .....	78
XII. trienále v Miláně .....	82
Vývoj porcelánu na Karlovarsku 1960–1965 .....	86
Figurální porcelán první poloviny šedesátých let .....	91
Činnost dalších výtvarníků 1960–1965 .....	96
Porcelán na výstavách 1960–1965 .....	99
Dostupnost a ceny porcelánového zboží .....	102
Závěr .....	105

### Přílohy

Katalog výtvarníků, závodů a institucí .....	111
Popis obrazové přílohy .....	142
Seznam použité literatury a pramenů .....	152
Resumé .....	154
Obrazová příloha .....	155

## ÚVOD

Tato diplomová práce si klade za cíl zmapovat porcelánový design v letech 1945–1965, tedy ve dvacetiletí od konce druhé světové války. Jedná se o období, kdy se porcelánový průmysl na základě Benešových dekretů ocitl v českých rukou a bylo otázkou, jak si poválečné Československo a pozdější Československá socialistická republika poradí s průmyslovým odvětvím, s nímž Češi dosud neměli skoro žádné zkušenosti. Rozhodl jsem se popsat svízelnou cestu, kterou český porcelánový průmysl urazil od zabrání německých továren až ke špičkovým exponátům vystaveným na Expo 58 v Bruselu a XII. trienále v Miláně, které dosáhly skutečně světové úrovně. Zajímalo mne, jaký byl jejich ohlas v Čechách a ve světě a jaký vliv měly na sériovou výrobu. Zaměřil jsem se nejen na vyráběné, ale také na nerealizované návrhy užitého a dekorativního porcelánu a snažil se dopátrat toho, proč některé návrhy byly a jiné nebyly přijaty do výroby. Pokusil jsem se zjistit, jaký byl podíl externích výtvarníků a jaký zaměstnanců továren na realizacích ve výrobě, za jakých okolností se užitému umění začali věnovat umělci, kteří se do té doby zabývali volným uměním, jaké podmínky měli výtvarníci ke své tvorbě a jakého se jim dostalo ocenění. Nabízela se otázka, jak se lišil vývoj, líčený často tendenčně v dobových časopisech, od reality, jaký vliv měla proměnlivá politická situace a dobová ideologie na porcelánový průmysl a tvorbu výtvarníků, kteří výrobky navrhovali, jak a co ovlivňovalo jejich výtvarný projev a jaký byl jejich kontakt s děním ve světě. Zajímalo mne, v jakých nákladech se různé porcelánové zboží vyrábělo, jak ho přijímali spotřebitelé na tuzemských i zahraničních trzích a jaké byly jeho maloobchodní ceny, tedy dostupnost. Existoval v socialistickém zřízení exkluzivní sortiment a komu byl určen?

K zodpovězení těchto otázek bylo třeba nejprve maximálně vytěžit písemné prameny. Autoři knih pojednávajících o dějinách porcelánu<sup>1</sup> končí své stati nejpozději meziválečným obdobím, takže lze konstatovat, že komplexněji se tímto tématem přede mnou pravděpodobně žádný badatel vážně nezabýval. Výstava věnovaná designu padesátých let prezentovala jen výběr toho nejlepšího z depozitářů UPM.<sup>2</sup> V publikacích o užitém umění se stává, že se autor v jedné

---

<sup>1</sup> Emanuel POCHE / Dagmar HEJDOVÁ: *Porcelán*, Praha 1994; Jan DIVIŠ: *Evropský porcelán*, Praha 1985.

<sup>2</sup> Milena LAMAROVÁ: *50. léta. Užitě umění a design*, Praha 1988.



kapitole věnuje zároveň tématu porcelánu, keramiky a skla. Největší pozornosti se těší sklo, které bylo mnohem rozmanitější a díky nepochybné umělecké kvalitě dosahovalo největšího uznání i v mezinárodním kontextu. Z keramiky dominuje ateliérová keramická tvorba, ve které se mohli autoři výtvarně realizovat mnohem svobodněji než při navrhování pro porcelánový průmysl. Tomu je tudíž věnováno nejméně prostoru. Platí to i pro kapitoly Sklo a keramika v V.<sup>3</sup> a VI.<sup>4</sup> dílu *Dějiny českého výtvarného umění*, které mají navíc velmi omezený rozsah. Autorka Sylva Petrová se logicky zaměřila především na svůj obor, tedy na sklo.

Soustředil jsem proto svůj zájem na dobové časopisy, ze kterých jsem excerpoval a třídil i sebemenší zmínky jak o porcelánu, tak o průmyslovém výtvarnictví v letech 1945–1970 vůbec. Pro období bezprostředně po válce byl klíčovým zdrojem informací časopis *Sklo a keramika*, vydávaný v letech 1945–1947. Nalezneme zde cenné články ukazující, pro tehdejší dobu charakteristickou, nenávist k Němcům a dokumentující zmatky, které v porcelánovém průmyslu způsobil jejich odsun. Úsměv budí obrozenecké vize zrodu ryze českého porcelánu. Informace o poválečném obnovení keramického průmyslu a prvních pokusech o rozšíření sortimentu jsem našel po dlouhém hledání v časopise *Československo*, vydávaném v letech 1945–1952 ministerstvem informací, který se ovšem jinak průmyslovému výtvarnictví vůbec nevěnoval.

Po „vítězném únoru“ začaly vznikat nové časopisy zaměřené na užité umění. Takřka ve všech se objevovaly recenze na tehdejší výstavy, včetně fotografií, které se nezřídka staly jedinou dokumentací vzhledu některých exponátů. Přímou problematiku průmyslového výtvarnictví se zaměřoval časopis *Tvar*, vycházející v letech 1948–1970. Autoři článků<sup>5</sup> se zabývali tématy jako zařazení výtvarníků do průmyslu, úkoly umělců v rámci socialistického plánování či zřizování a rušení různých výtvarných institucí a komisí. V popředí zájmu stály soutěže na nové tvary či činnost Ateliéru keramiky a porcelánu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Práce a výstavy absolventů VŠUP představovaly jedno z hlavních témat, zaráží naopak takřka naprostá absence informací z výroby. Zde přitom vznikaly zásluhou modelérů a návrhářů, kteří

---

<sup>3</sup> Sylva PETROVÁ: Sklo a keramika 1948–1958, in: *Dějiny českého výtvarného umění V*, 1939/1957, Praha 2005, 459–461.

<sup>4</sup> Sylva PETROVÁ: Sklo a Keramika 1958–1970, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, 1958/2000, Praha 2007, 329–337.

<sup>5</sup> Josef Raban, Karel Herain, Josef Vydra, Karel Hetteš, Jana Hoffmaisterová, Bohumil Južnič, Jan Danielis a z výtvarníků i Jan Kotík a Pravoslav Rada.

nepatřili k pražskému okruhu umprumáků, velmi kvalitní práce. Můžeme soudit, že existovaly silné vazby mezi redakcí *Tvaru* a okruhem pražských keramiků,<sup>6</sup> kterým *Tvar* věnoval velký počet článků, zatímco ostatní výtvarníky zcela ignoroval.

Určitý protipól tvořil časopis *Sklář a keramik*, který vycházel v letech 1954–2001. Ten se věnoval hlavně odborníkům z výroby a jeho hlavní náplň tvořily články o technologii skla, porcelán zaujímal jen malou část obsahu. V nepravidelné rubrice Nové tvary ve skle a keramice najdeme obrázky prototypů a do výroby zavedených tvarů z porcelánu, často i s informacemi o autorovi. Rubriku vedl v letech 1955–1958 malíř Václav Tikal, ostatní příspěvky jsou většinou anonymní.

Jiný úhel pohledu nabízí reklamní časopis *Czechoslovak Glass Review*, vydávaný v letech 1953–1988 v angličtině, němčině a francouzštině pro zahraniční trhy. Jak napovídá už název časopisu, zabývá se především sklem, porcelánu je věnováno asi 15 procent obsahu. Přínos znamenají hlavně články a reklamy, které anoncují nové výrobky (bohužel často bez udání autora návrhu), případně představují jednotlivé továrny. Mezi autory těchto statí najdeme vesměs propagační pracovníky exportní firmy Czechoslovak Ceramics,<sup>7</sup> ojediněle přispívali i autoři z časopisu *Tvar*. Na stránkách tohoto časopisu se setkáme se zajímavými výrobky, které jiná periodika i autoři výstav zcela pomíjeli. Dá se předpokládat, že je tehdejší teoretici považovali za komerční pokleslé zboží, nehodné zájmu. Z dnešního pohledu jde však často o skvělý design.

V časopise *Domov*, zaměřeném na bytovou kulturu, vydávaném v letech 1960–2001, se nepravidelně vyskytovala rubrika Mladí umělci pro moderní domov. Prezentovala mladé výtvarníky, většinou absolventy Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Jsou tu zastoupeni také designéři porcelánu, a to i ti, kteří odešli pracovat do průmyslu mimo Prahu a jiná periodika, například *Tvar*, se o nich vůbec nezmiňují. Někteří umělci se zde i dosti kriticky vyjadřují k problémům s výrobou. Výrobky dostupné na českém trhu, včetně maloobchodních cen, představovala rubrika Vybrali jsme pro vás.

Časopis *Panorama* vydávala v letech 1927–2001 Družstevní práce. Velká část výtvarníků, kteří se zabývali porcelánem, prodávala přes toto družstvo své ateliérové keramické výrobky, což se stalo jednou z mála možností přivýdělnku, či

<sup>6</sup> Manželům Radovým je věnováno více prostoru než všem ostatním keramikům dohromady.

<sup>7</sup> Jarmila Maršíková, J. M. Vojta, Milena Hartmannová, Libor Fiala a Josef Velc.

dokonce obživy. Družstvo si pro své prodejny nechávalo malou část sortimentu vyrobit v porcelánu. Toto zboží *Panorama* na svých stránkách inzerovala včetně maloobchodních cen.

Časopis *Umění a řemesla*<sup>8</sup> vydávalo v letech 1957–2000 Ústředí lidové a umělecké výroby. Zaměřoval se hlavně na rukodělnou tvorbu a současně přinášel články o politických událostech ovlivňujících užité umění.

Časopis Českého svazu výtvarných umělců *Výtvarná práce*, vycházející v letech 1953–1971, se porcelánem zabývá jen marginálně, spíše se zde probírá problematika průmyslového výtvarnictví vůbec. Dá se zde najít i několik malých, ale velmi důležitých statí o novinkách z porcelánové výroby.

V časopise *Kultura* vycházel v letech 1957–1962 seriál na téma vkus a kých, a kritice neunikly ani prodávané výrobky z porcelánu. Kromě jiného obsahuje zajímavý seriál o přípravách na Expo 58 v Bruselu.

Ze zahraničních časopisů jsem se zaměřil hlavně na periodika, která měli výtvarníci k dispozici v knihovnách v době své tvorby. Podle vyprávění pamětníků skýtal dlouhou dobu jediný kontakt se zahraniční tvorbou. Šlo o britské časopisy *Design, Art & Industry*, dánský časopis *Dansk Kunsthåndværk*, švédský *Form* a italský *Domus*.

Cenným, i když spíše doplňkovým zdrojem informací se ukázaly být výstavní katalogy, a to jak velkých souborných výstav užitého umění,<sup>9</sup> tak i výstav jednotlivých výtvarníků.<sup>10</sup> Pro nedostatek fotografií nebylo možné vždy zjistit, který výrobek či návrh byl vlastně vystaven. Reklamní katalogy naopak u zboží jen výjimečně uvádí autora návrhu. Naštěstí se v depozitářích Uměleckoprůmyslového muzea v Praze nachází velké množství předmětů vystavených na Expo 1958 v Bruselu, XII. trienále v Miláně, mezinárodní výstavě keramiky 1962 a na tehdejších výstavách muzea. Některé akvizice pocházejí přímo od autorů. Bohužel pracovníci muzea nevyplňovali inventární karty vždy úplně svědomitě, a tak nezbyvá než brát informace o autorství a dataci některých předmětů za ne zcela spolehlivé.<sup>11</sup>

Poté, co jsem shromáždil a roztřídil veškeré mně dostupné informace, rozhodl jsem se zrevidoval původní časové vymezení problematiky. Horní

<sup>8</sup> V letech 1947–1949 vydával ÚLUV časopis *Výtvarná práce*.

<sup>9</sup> Trienále v Miláně, Expo v Bruselu, Prostřený stůl, Výtvarní umělci k výročí 20 let ČSSR atd.

<sup>10</sup> Pravoslav a Jindřiška Radovi vystavovali v padesátých a šedesátých letech takřka každý rok.

<sup>11</sup> U některých figurek Jaroslava Ježky byl přípis o jejich vystavení v Bruselu, ačkoli vznikly později.

časovou hranici jsem přenesl z původně plánovaného roku 1970 k roku 1965, kdy dochází v porcelánové výrobě k výrazné umělecké stagnaci. Těchto dvacet let jsem zpracoval nikoli jako výběr toho nejkvalitnějšího, ale jako prezentaci všech důležitých událostí, návrhů a výrobků, které se porcelánového designu týkají. V rámci vymezení tématu jsem vyřadil individuální ateliérovou tvorbu z porcelánu, kterou se někteří výtvarníci zabývali. Kritériem pro mne byla – alespoň potenciální – sériová výroba.

Velkým problémem se ukázalo připisování jednotlivých výrobků, ať už servisů nebo dekorativního porcelánu konkrétním autorům. Zde se osvědčilo porovnávání údajů ze všech výše zmíněných informačních zdrojů. Kvůli získání dalších materiálů jsem požádal vedení jednotlivých porcelánek o možnost nahlédnout do jejich archivů a depozitářů. K mému údivu jsem se dočkal vesměs zamítavé reakce. Vysvětluji si to tím, že archiválie byly z velké části zlikvidovány buď ještě v socialistické éře, nebo během privatizace.<sup>12</sup> Z bývalých archivů se zachovalo jen několik alb, která si tehdejší zaměstnanci odnesli domů. Mnoho nového nepřinesly ani návštěvy oblastních archivů v severních a západních Čechách, kde je většina závodů dislokována. Zklamání přineslo i zdlouhavé pročítání podnikového týdeníku *Karlovarský porcelán*, vycházejícího v letech 1956–1962, kde nám připadá, v záplavě článků o osvětových besedách, zvyšování produktivity práce a akcích ROH, naprostá absence informací o designu výrobků nepochopitelná.

Považoval jsem za nutné osobně navštívit osoby, které mohly o tehdejší porcelánové tvorbě něco říci, abych potvrdil informace ze zdrojů často poplatných době. Podařilo se mi setkat se s výtvarníky, kteří navrhovali pro průmysl externě, i s těmi, kteří pracovali přímo ve výrobě. Obě skupiny měly na problematiku dosti odlišné pohledy, stejně jako bývalý pracovník ředitelství národního podniku či ředitel Vývojového závodu v Lesově. Výběr limitoval malý počet ještě žijících pamětníků a jejich zdravotní stav. Vstříc mi vyšli i potomci některých nežijících výtvarníků.<sup>13</sup> Díky kontaktům s výtvarníky jsem porozuměl technologii výroby porcelánu a zdobným technikám, typickým pro toto období. Ještě komplexnější náhled na práci designéra jsem získal po návštěvách několika porcelánových provozů. To mi pomohlo posuzovat porcelánový design nejen z estetického

---

<sup>12</sup> Podle vyprávění Jiřího Kožíška, vedoucího modeléra v Lesově, byl celý archiv vyvezen na skládku.

<sup>13</sup> Hana Benešová, Jaroslav Ježek, Aleš Trpkůš.

hlediska, ale také s ohledem na funkčnost a vyrobitelnost předmětu. I to jsem zohlednil při hodnocení jednotlivých výtvarníků a jejich tvorby. Mnohdy tak polemizuji s názory badatelů, kteří se tohoto tématu dotkli přede mnou.

Svou práci jsem se rozhodl strukturovat chronologicky. V první části se věnuji historii porcelánu v Evropě a Čechách, kde jsem vycházel z knih, jež se tomuto období věnovaly, aniž bych chtěl jejich poznatky revidovat. V samotné stati zmiňuji všechny relevantní události, včetně politických a ekonomických, které měly na výrobu vliv. Nevyhýbám se ani ryze komerční produkci, protože chci zmapovat porcelánový design daného období co nejúplněji.

Sestavil jsem také abecedně řazený soubor medailonů jednotlivých výtvarníků, institucí a podniků, včetně vybraných fotografií. Kromě základních dat jsem do své práce zařadil i informace, které se z různých důvodů neobjevily v hlavní stati.

Přestože jsem se pokusil nalézt a zpracovat co největší množství materiálů, jsem přesvědčen, že dosud nejsou vytěženy všechny potenciální prameny a problematikou porcelánového designu se hodlám zabývat i nadále. Proto své závěry v této práci nepovažuji za zcela definitivní.

## HISTORIE PORCELÁNU V EVROPĚ

Tuto kapitolu jsem k práci připojil pro případ, že by čtenář nebyl s historií porcelánu dostatečně obeznámen. Nebylo mou ambicí jakkoli přispět k výzkumu či interpretaci tohoto tématu.

Porcelán vznikl kole roku 1300 před Kristem v Číně. Historii asijského porcelánu se věnovat nebudu, nemá souvislost s naším tématem. Evropa se pokoušela navázat s Asií diplomatické styky už od 13. století. Poselstva vyslaná nejprve církví a posléze evropskými panovníky však neměla úspěch. Dosáhla ho překvapivě až výprava benátských kupců Mikuláše, Matouše a Marka Pola. Markova kniha *Milión*, popisující tuto výpravu, otevřela Evropě pohled na kulturu, o níž byly do té doby jen útržkovité informace. Pro naše téma je důležité, že v druhé knize, kapitole LXXVII, Marko zmiňuje výrobu a prodej porcelánu. Slovo porcelán je zde v evropské literatuře použito poprvé.

Dnes je těžko říct, kdy a za jakých okolností přišly do Evropy první porcelánové předměty. Styk s Čínou pro Evropu existoval jen prostřednictvím kupců ze Středního východu, mezi jejichž hlavní obchodní artikl patřilo hedvábí a koření.

Dá se předpokládat, že ojedinělé kusy porcelánu se do Evropy dostaly díky těmto kupcům, dále jako součástí darů různých poselstev a snad i jako kořist křížáckých válečníků během tažení na Střední východ.

Evropané si porcelánu zjevně cenili, což dokládají zachované kusy doplněné montážemi z drahých kovů. Tak se z misek na čaj stávaly například poháry na stříbrné noze.

Teprve poté, co Vasco da Gama objevil námořní cestu do Indie, otevřely se Evropě bohaté asijské trhy. Obchod s Orientem přinášel takový zisk, že o něj jednotlivé námořní státy sváděly boje. Koncem 16. století obchod ovládli Španělé, v 17. století Holanďané a v 18. Angličané. Předmětem obchodu bylo především hedvábí a koření, nicméně porcelán začal být na evropském trhu rovněž žádán.

Od 17. století začali Holanďané a Angličané obchodovat s asijským zbožím ve velkém. Vznikaly takzvané východoindické společnosti, roku 1600 v Anglii, 1602 v Holandsku, v roce 1698 následovala Francie, 1728 Dánsko a poté další státy. Z literárních i obchodních záznamů lze dojít k závěru, že se jednalo o

zboží skutečně exkluzivní, dostupné jen šlechtě a nejbohatším měšťanům. Vlastnit porcelán začala být mezi bohatými vrstvami prestižní záležitost. Od konce 17. století si šlechta zřizovala ve svých sídlech porcelánové kabinety, tedy místnosti uzpůsobené pro uložení a vystavení sbírky. Jde zjevně o návaznost na renesanční kabinety kuriozit a uměleckých děl. Na počátku 18. století se vlastnictví takového kabinetu stalo mezi šlechtou společenskou nezbytností. Musíme však poznamenat, že pokud se na takovou kolekci podíváme z pohledu moderního znalce, zjistíme, že přednost měly nikoli umělecky hodnotné kusy, ale především efektním, až přehnaně dekorované zboží. Velikostí kabinetu se měřil význam a bohatství majitele. Předměty se vystavovaly na policích nad sebou, od podlahy po strop a dojem plnosti ještě umocňovala vhodně aranžovaná zrcadla.

Poptávka z Evropy vyvolala u čínských výrobců snahu přizpůsobit se odlišnému vkusu evropských zákazníků. Začali produkovat porcelán přímo pro evropský trh, jehož tvar i dekor se inspiroval evropskými cínovými a fajánsovými nádobami. Obchodníci dávali výrobcům k dispozici grafické listy s oblíbenými náměty, výjimkou nebyla ani křesťanská tematika. Ze strany Číňanů se jednalo o ryze komerční produkci bez uměleckých ambicí.

Vzhledem k vysoké ceně porcelánového zboží se v hlavách Evropanů zrodila myšlenka pokrýt potřebu vlastní výrobou, a tím se vymanit ze závislosti na Orientu. Pokusy o výrobu porcelánu probíhaly již od 15. století v Itálii, kde se díky obchodním kontaktům s Východem porcelán objevil asi poprvé a kde navíc dosahovala vysoké úrovně výroba keramiky. Bohatí vládci jednotlivých městských států byli také optimálními donátory pro takové pokusy.

Čína se snažila, podobně jako v případě hedvábí, pod nejpřísnějšími tresty tajemství porcelánu uchovat. Jediným vodítkem byl pro Evropany již zmíněný *Milion*, kde Marco Polo zmiňuje jako materiál „jakousi zvláštní hlínu“, z níž se vytvarují předměty a vypalují se v peci. Porcelán však svou slinutostí a průsvitností naznačoval i příbuznost se sklem.

První známé pokusy proběhly v Benátkách. Kolem roku 1470 prý jistý Antonio di San Simone vyráběl z boloňské hlíny nádoby podobné porcelánu. Žádné se však nedochovaly. Počátkem 16. století zde slavil dílčí úspěchy norimberský sklář Leonardo Peringer. Dochované kusy, které zakoupil ferrarský vévoda, dokládají, že šlo pouze o mléčné sklo, barvené oxidem cínovým.

Po polovině 16. století se na ferrarském dvoře o porcelán pokoušeli

Camillo a Batista da Urbino. Výsledky jejich práce se nezachovaly.

Částečným úspěchem se dá nazvat až takzvaný mediceský porcelán, vyvíjený ve Florencii v sedmdesátých a osmdesátých letech 16. století. Francisco Maria de Medici pověřil pokusy Flaminia Fontanu a Bernarda Buontalentiho. Ti, podle dochovaného návodu, užili jako hlavní složku bílou hlínu z Vicenzy smíchanou s bílým pískem a rozdrčeným horským křišťálem. Do směsi se kvůli barvě přidával cín a pálené olovo. Kvalita dochovaných kusů je nerovnoměrná, dá se předpokládat, že výsledek každého výpalu dopadl trochu odlišně. Jednalo se spíše o bělejší kameninu, jejíž podobnost s porcelánem způsobovala hlavně vrstva nízce tavitelné olovnaté glazury. Francescovy ambice neměly komerční charakter a objem výroby nebyl velký. Produkce vlastního porcelánu pro něho byla hlavně prestižní záležitostí. Po jeho smrti se ve výrobě patrně nepokračovalo.

Benevolence, s jakou se více či méně zdařilé pokusy nazývaly porcelánem, nás nutí brát historické zprávy, k nimž nemáme dochované vzorky výroby, s velkou rezervou. To je i případ z roku 1664, kdy Ludvík XIV. udělil privilegium na výrobu porcelánu skupině Holanďanů v čele s Claudiem Réverendem. Podle popisů se lze domnívat, že se jednalo spíše o variaci na delfskou fajáns.

Druhé privilegium ve Francii získal v sedmdesátých letech 17. století Luis Poterat. Ten je považován za vynálezce tzv. fritového porcelánu, tedy porcelánu spíše na bázi skla, který neobsahuje kaolín.

Za nepříliš úspěšné lze označit počátky pokusů v Anglii. V okolí Yorku se na přelomu 17. a 18. století pokoušel o výrobu porcelánu Francis Place. Jediný zachovaný koflík odpovídá šedé kamenině. O nic blíže čínskému originálu nebyly ani výrobky Johna Dwighta z Fulghamu z téže doby.

## **Objevení tajemství porcelánu**

Počátkem 18. století nabyly import a spotřeba takových rozměrů, že se situace stávala neúnosnou. Docházelo i k znatelnému odlivu drahých kovů, které Číňané za porcelán požadovali. Potřebu dostatečného množství porcelánu začaly intenzivně řešit všechny evropské panovnické rody. Řešením problému se začali zabývat i vědci a učenci, čímž se úroveň výzkumu posunula podstatně dál.

K odhalení tajemství porcelánu došlo nakonec v Sasku. Zásahu na tom



mají tři lidi: saský kurfiřt a polský král August Silný, alchymista a dobrodruh Johan Fridrich Böttger a učenec Ehrenfried Walter von Tschirnhaus.

August znal nedobrou ekonomickou situaci své země a snažil se podporovat její hospodářskou soběstačnost. Proto angažoval Tschirnhausa jako průzkumníka saského nerostného bohatství. Tschirnhaus měl již bohaté zkušenosti ve sklářském průmyslu a zabýval se také průzkumem keramických hmot a jejich tavením.

August ovšem věřil v řešení finančních problémů i pomocí alchymie. Jedním z dobrodruhů pověřených výrobou zlata byl právě Böttger, usazený od roku 1701 v Drážďanech. Alchymistické pokusy však nejen nepřinášely ovoce, ale navíc stály Augusta vysoké částky. Trvalý neúspěch a finanční ztráty dostaly Bötgera postupně do postavení vězně (pokud by snad chtěl při vhodné příležitosti uprchnout do služeb jiného mecenáše). V roce 1704 došlo k šťastné události, kdy král Tschirnhausa pověřil dohledem nad Bötgerovou prací. Za jeho největší zásluhu se považuje rozpoznání alchymistových schopností, a především to, že přesvědčil kurfiřta, aby Bötgerova talentu využil raději k pokusům o výrobu porcelánu. Tschirnhaus na pokusy dohlížel, míra jeho účasti však není jasná. Roku 1706 tedy Bötgera přemístili z Drážďan do Alrechtsburgu v Míšni, kde vznikla velmi dobře vybavená laboratoř. Celý proces byl založen na stovkách a tisících pokusů. Různá složení hmoty, různé poměry ingrediencí, různé teploty a doby výpalu nabízely bezpočet variant. Velkým dílčím úspěchem se stal vynález červené, tzv. Bötgerovy kameniny. Namísto kaolínu Bötger užil červený jíl a bolus. Míra slinutosti a transparentnosti byla s porcelánem srovnatelná. Výrobky z kameniny měly komerční úspěch a znamenaly pro Augusta tolik očekávaný ekonomický efekt.

Pro nádoby vytvářené z této hmoty se staly vzorem nejprve předměty z Číny. Bötgerovou zásluhou August angažoval svého dvorního stříbrníka Johana Jakoba Irmingera, který dal nádobám barokní tvarosloví. To vycházelo nikoli z tehdejší keramické produkce, ale ze vzhledu nádob cínových a stříbrných. Červená kamenina se ukázala vhodnou i pro výrobu malých plastik. Tvrdost a slinutost červeného střeptu umožňovaly i užití sklářských technik broušení a řezání ornamentů do povrchu nádob.

Paralelně s prací na červené kamenině probíhaly samozřejmě i další experimenty s cílem objevit skutečný bílý porcelán. K tomu došlo 15. ledna 1708,

kdy se, dle Bötgerových zápisků, některé vzorky po výpalu jevíly jako bílé a transparentní.

To ovšem neznamenal, že by se mohlo hned začít s výrobou. Celá technologie se musela doladit tak, aby mohl být prezentován alespoň menší počet hotových kusů, srovnatelných s asijským zbožím. Prohlášení komise o schopnosti porcelán vyrábět obdržel August 28. března 1709. Následovaly ekonomické kalkulace rentabilnosti výroby a technických parametrů, takže patent o založení porcelánky nese až datum 23. ledna 1710.

Ve prospěch uchování tajemství se zdálo důležité, aby jednotliví pracovníci znali jen tu část výrobního postupu, kterou se přímo zabývali. Došlo k oddělení jednotlivých fází výroby, pro zaměstnance platila přísná pravidla. Kompletní arkánum, tedy tajnou recepturu směli znát kromě Bötgera jen dva Augustovi nejbližší úředníci, a to ještě každý jen polovinu.

Přechod z laboratorních pokusů na sériovou výrobu trval tři roky. Jako největší problém se jevíly barvy. Bötger sice s barvami experimentoval, ale za jeho života nebylo dosaženo uspokojivých výsledků. Proto se v prvních letech produkce dekorovaly výrobky jen plastickým rostlinným dekorem na asijský způsob. Toto období, končící smrtí Bötgera 13. března 1719, dnes nazýváme Bötgerovo.

### **Šíření arkána**

Evropa sledovala míšeňský úspěch se závistí a kolem míšeňských zaměstnanců se začali vyskytovat agenti bohatých investorů. Přemlouvali je k útěku z Míšeň a spolupráci při založení nových porcelánek.

Roku 1717 se podařilo císařskému dvornímu agentovi Claudiu Innocentu Du Paquierovi z Vídně přemluvit k útěku míšeňského točáře Christopa Konráda Hungera, který tvrdil, že zná celé arkánum. Du Paquier spolu s ním a dvěma společníky požádali o privilegium na výrobu porcelánu na území císařství, které také roku 1717 obdrželi. Hungerovy znalosti se však ukázaly jako nedostatečné a výsledky pokusů nesplnily očekávání. Situace se zlepšila až po angažování Samuela Stölzela, míšeňského odborníka na pece a hmotu. Ten navíc zprostředkoval i přísun saského kaolínu.

Přestože se brzy podařilo vyrábět skutečný porcelán, kýžený komerční efekt se nedostavil. Přeběhlíci se nedočkali slíbených odměn, a tak se rozhodli z Vídně odejít. Tím došlo k dalšímu šíření arkána po evropských zemích. Arkánisté různých kvalit postupně migrovali po Evropě, kde od poloviny 18. století vzniklo několik desítek porcelánek.

## **Míšeň**

Ztráta monopolu vlivem útěků výrobců a následného rozšíření arkána Míšeň jistě poškodila, ale Stölzelův útek přinesl paradoxně Míšni i užitek. Stölzel, který se rozhodl vrátit do Míšně, nejenže ve Vídni zničil vybavení a zásoby porcelánu, ale rovněž přiměl k odchodu mladého malíře Johanna Gregora Höroldta, který byl roku 1720 přijat jako volně tvořící malíř. Manufaktura tak získala umělce, který měl velký podíl na komerčním úspěchu jejího zboží.

Během dvacátých let se postupně vyřešily problémy s technikou barev, nádoby se oprostily od plastického dekoru, čímž se bělostný lesklý povrch porcelánu stal optimálním podkladem pro malbu. Přejímaly se asijské florální a zoomorfní motivy, které malíři různě modifikovali.

Právě Höroldt stojí za vznikem ryze evropského porcelánového dekoru, který sice užívá asijskou tematiku v miniaturní malbě, ale podává ji zcela evropsky. Podařilo se mu harmonicky sladit centrální miniaturu s ornamentálním dekorem a barevným fondem. Až ve třicátých letech, po smrti Augusta Silného, vystřídaly postavy Číňanů lovecké a galantní scény a asijské florální dekory ryze evropské květiny a rozviliny. Höroldt zřídil v Míšni malířskou dílnu, kde se každý malíř specializoval na určité náměty. Za předlohu jim sloužily Höroldtovy vzorníky. Zcela po právu se období od smrti Bötgera do roku 1733, kdy zemřel August Silný, nazývá Höroldtovo.

Třetí postavou, po níž se nazývá tzv. sochařské období vývoje míšeňského porcelánu, byl Johann Joachim Köndler. Narodil se roku 1706 ve Fischbachu u Drážďan a v patnácti letech se stal učedníkem dvorního sochaře Benjamina Thöma, po kterém v roce 1733 převzal funkci dvorního sochaře a zároveň začal pracovat pro porcelánku jako modelér.

Již před jeho příchodem pracovali v Míšni význační modeléři jako Johan

Christian Ludvik Lücke, který v roce 1729 odešel do Vídně, a Johan Gotlieb Kirchner, působící jako vrchní modelér do roku 1733. Ten měl spolu s Köndlerem jako hlavní úkol výzdobu kurfiřtova Japonského paláce, jenž se měl stát výstavní síní míšeňských úspěchů na poli porcelánové výroby. August Silný měl až megalomanské požadavky, první úkol představovaly velké postavy apoštolů pro zámeckou kapli, pak následovaly velké plastiky zvířat a ptáků.

S nastupujícím rokokem, v druhé polovině třicátých let, začal Köndler pracovat na figurkách menších rozměrů. Tematicky vycházel ze zobrazování dvorské společnosti, populárních námětů loveckých, hudebních, mytologických, italské komedie a později ztvárnil i výjevy ze života prostých lidí.

Drobné porcelánové plastice dal podobu právě Köndler. Již to nebyla zmenšená velká plastika, ale svébytná výtvarná disciplína využívající specifik materiálu. Navíc ovlivnil i podobu nádobí, na němž oproti dominující malbě na ploše postavil výrazný plastický, barevně zdůrazněný dekor, u větších kusů obohacený i o figurky, rostlinné úponky a květy.

Kromě Köndlera v Míśni pracovali i další modeléři buď společně s Köndlerem, nebo samostatně. Mezi nejlepší patřili Johann Fridrich Eberlein, Peter Reinicke nebo Friedrich Elias Meier.

Umělecká nadvláda Míšně dosáhla vrcholu v polovině osmnáctého století. S nástupem klasicismu i vlivem politických událostí převzala vedoucí uměleckou úlohu francouzská královská porcelánka v Sevres, jejíž produkce se stala od šedesátých let vzorem pro ostatní.

Köndler nebyl schopen adaptovat se na nový styl, a tak byl z Francie povolán sochař Michael-Viktor Acier. Vedle změny stylu došlo i k obměnám námětů. Největší oblibě se těšily mytologické scény, figurky měšťanů a dětí. Malba přejímala náměty z grafik podle Wateaua, Bouchera a dalších malířů. Část figurální produkce se prováděla v biskvitu, který svým vzhledem napodoboval mramor.

Období let 1774–1814, kdy Míšeň velmi dobře prosperovala, dal jméno tehdejší ředitel míšeňské manufaktury hrabě Camillo Marcolini. Napodobování Sevres sice pomohlo udržet se na špičce ekonomicky, ale Míšeň navždy přišla o dominantní postavení v porcelánovém průmyslu.

## Vídeň

Jak už bylo řečeno, Vídeňská manufaktura vznikla v roce 1718. Oba Du Paquierovi spolupracovníci z Míšně záhy odešli za lukrativnějšími nabídkami, nicméně technologicky se mu výrobu porcelánu podařilo zajistit. Přestože byla produkce na Míšni dost závislá i výtvarně, její umělecká úroveň se dá označit za takřka srovnatelnou. Podobně jako v Míšni v prvním malířském období převažovaly náměty a dekor odvozené z Asie. Z nejznámějších malířů zmiňme Johanna Carla von Zinfelda, či Josepha Philippa Dannhofera. Komerční úspěch se přesto nedostavil a majitel musel podnik nabídnout k prodeji. Vzhledem k nulovému zájmu odkoupil v roce 1744 manufakturu stát.

Du Paquierovo období, převážně malířské, je považováno sběratelsky za nejceněnější. Následující bylo plastické. Vedoucím modelérem se stal J. J. Niedermeier, pod jehož vedením vznikalo velké množství samostatných figur a skupin. Plastika i malba svou kvalitou dosahovala úrovně největšího rivala, Míšně.

Jednotlivá období jsou nazývána podle ředitele Konrada von Sorgenthala. Období, zvané „před Sorgenthalem“, bylo přes vysokou výtvarnou kvalitu ve znamení ekonomických ztrát. Stát se dokonce několikrát neúspěšně pokoušel prodat porcelánku v dražbě.

Ke zlomu došlo pod vedením Sorgenthala, který měl už zkušenosti s vedením textilních továren v letech 1784–1804, kdy nastal bez ztráty umělecké kvality velký hospodářský rozkvět. Po vzoru Sevres došlo k silné orientaci na klasicistní tvary a dekor. Největším modelérem tohoto období byl Anton Grassi.

Počátkem devatenáctého století byla Vídeň vzorem pro ostatní evropské manufaktury včetně Míšně. Hlavní devizu představovala skvělá malba městských vedut, krajin a portrétů. Ta dominovala především empírovým a biedermeierovým hladkým tvarům nádobí.

Ve třicátých letech dochází k pomalému komerčnímu a uměleckému úpadku. Nutnost vyrovnat se narůstající konkurenci stále nově vznikajících porcelánek vedla k omezování finančně nákladných technik. Malba se začala nahrazovat tiskem. Kvůli velké konkurenci a špatné hospodářské situaci byla výroba postupně stále ztrátovější, až byla porcelánka z císařského rozhodnutí 22. srpna 1864 zrušena.

## Sevres

Saský úspěch nelibě nesl dvůr Ludvíka XIV., za jehož vlády se Francie ujala kulturního vedení Evropy. Jak jsem se již zmínil, i ve Francii probíhaly pokusy o odhalení tajemství porcelánu. V druhé polovině 17. století se jím v Rouenu zabýval Louis Poterat. Ke konci 17. století se v st. Cloud vyráběl měkký fritový porcelán, výrobky napodobující asijské předlohy však měly nažloutlý tón. Ke zlepšení kvality střepu došlo až za podpory vévody Orleánského kolem poloviny 18. století, kdy začaly výrobky dosahovat i vysoké umělecké úrovně.

Vévoda z Condé založil manufakturu na fritový porcelán v Chantilly. V druhé čtvrtině 18. století se zde napodoboval asijský porcelán, po roce 1750 byly zavedeny rokokové tvary i dekory.

Roku 1738 bratři Duboisovi ze Chantilly založili porcelánku ve Vincennes. Přes počáteční neúspěchy se jim podařilo roku 1745 vyrobit kvalitní fritový porcelán. Podíl na tomto úspěchu měla i nadšená obdivovatelka porcelánu madame de Pompadour, která podnik finančně podporovala. Na její popud se stal většinovým podílníkem Ludvík XV. a výrobky se mohly honosit značkou: královským monogramem dvojitého zkříženého L.

V roce 1756 se podnik přestěhoval do budov při královském letohrádku v Sevres. Používaný fritový porcelán měl oproti německému větší lesk a umožňoval jemnější modelace. Nedostatkem byla velká křehkost. Typickým produktem využívajícím vysokou plasticitu byly naturalistické plastické květy zdobící nádoby, plastiky či skříňky hodin.

S nástupem klasicismu se tento styl promítl i do porcelánové výroby. S porcelánkou spolupracovali význační sochaři, např. Falconet, Pajou, Pigalle a Bachilier. Podle anekdoty spatřila v manufaktuře madame de Pompadour dosud neglazované dětské figurky podle Falconeta a zdály se jí tak krásnější. Nevíme, zda tomu tak opravdu bylo, jisté však je, že v šedesátých letech nahradil na figurální plastice glazovaný porcelán tzv. bisquit, tedy vypálený neglazovaný střep, imitující mramor. Kromě malých figurek, jejichž typ byl převzat z Míšně a pouze se přizpůsobil novému slohu, začaly být v oblibě velikostně zredukované velké mramorové sochy.

Zprvu barokní a rokokové tvarosloví užitkového porcelánu vystřídala na počátku 60. let jednoduchá klasicistní linie. Novému slohu se přizpůsobuje i malovaný dekor. Miniatury jsou umísťovány v rezervách vyspořených v různě barevných fondech, v ornamentu získaly velkou oblibu festony. Dosud užívaný fritový porcelán byl od roku 1772 vylepšen příměsí kaolinu, čímž se zařadil mezi typ tvrdého porcelánu.

Za vlády Napoleona přechází klasicismus v empír a na výrobcích se uplatňují egyptské motivy. Dominantní je opět malba, charakteristická je přemíra zlacení. Náměty pochopitelně vycházejí z empírových vzorů v malířství.

### **Durynsko**

Zatímco během první tří čtvrtin 18. století bylo porcelánové zboží stále ještě natolik exkluzivní, že si ho mohla dovolit pouze šlechta, v poslední čtvrtině vznikaly v Durynsku i malé porcelánky zřízené podnikavými měšťany, které vyráběly zboží pro méně majetné. Základním předpokladem byla místní bohatá naleziště dobrého kaolínu. Cenovou dostupnost nižším vrstvám zajišťovaly výrazně nižší náklady na výrobu, spojené s malými nároky na čistotu střepu, kvalitu zpracování i bohatost dekoru. Tvarově prosté, na funkci zaměřené formy nádob, vycházející ještě z barokních tvarů, se zdobily většinou jen kobaltem pod glazurou. Nejvíce se užíval slaměnkový dekor, který představoval jednoduché rostliny v orientálním stylu. Případná malba na glazuru zpodobňovala jednoduché florální či figurální náměty, přizpůsobené vkusu spotřebitelů. Distribuci zajišťovaly podomní obchodníci.

Nejstarší durynská porcelánka vznikla roku 1757 v Gothe. Následovaly porcelánky v Sitzendorfu, Volkstedtu, Vallendofu a dalších městech.

Se dvěma posledně zmíněnými je spojena rodina Greinerů, kteří měli vlastnické vztahy i k dalším porcelánkám v Leinbachu, Rauensteinu a Geře. Právě rodina Greinerů měl zásadní vliv na vznik porcelánového průmyslu v českých zemích. Místní zásoby kaolinu se ke konci 18. století začaly vyčerpávat a bylo nutné hledat nová ložiska. Výborný kaolin byl nalezen na Karlovarsku.

## Čechy

Vídeňská porcelánka neměla dlouhou dobu v rakouské monarchii konkurenci. Její produkce nejen pokryla poptávku v říši, ale navíc i velké množství výrobků vyvážela. Proto vznik dalších porcelánek stát nijak nepodporoval, ba naopak potlačoval. Úřady raději akceptovaly částečný dovoz levného zboží z Durynska, který mohly regulovat, aby Vídňi nevznikla konkurence přímo na území monarchie.

Již v polovině 18. století byla na Karlovarsku objevena bohatá ložiska kaolínu. Několik záhy zaslaných žádostí o právo vyrábět porcelán úřady zamítly. Z toho důvodu první výrobci na Karlovarsku označovali své zboží oficiálně jako kameninu.

Postoj úřadů se kolem roku 1800 změnil. Bylo jasné, že v Čechách porcelánky vznikají a že pro monarchii bude lepší je tolerovat s tím, že privilegium na výrobu pravého porcelánu získá výrobce až poté, co úřady přezkoumají kvalitu a jakost zboží.

První pokus o zřízení výroby porcelánu proběhl v Hájích roku 1779. Z Durynska pocházející arkánisté však technologii neovládali, a tak družstvo založené pro tento účel v roce 1793 svou činnost ukončilo.

## Slavkov

První úspěšný pokus proběhl ve Slavkově. Roku 1793 zažádal Jan Jiří Paulus spolu s Janem Pöschlem a arkánistou Janem J. Reumannem o udělení privilegia na výrobu porcelánu. Reumann, mající na starosti technickou stránku věci, sice v Durynsku v porcelánce pracoval, ale skutečný porcelán se mu vyrobit nedařilo. Prvním výrobkem se stala kávová souprava podle durynských vzorů zdobená slaměnkovým dekorem. Zaslané produkty však u odborné komise ve Vídňi neuspěly s odůvodněním, že se jedná spíše o kameninu. S takovými výsledky se nedalo durynské produkci konkurovat, a proto Paulus musel roku 1800 podnik prodat Luise Greinerové, vdově po vedoucím porcelánky v Geře.

V prvních letech se kvalitu příliš zvýšit nedařilo. Zlom nastal až roku 1803, kdy vstoupil do podniku manžel vdoviny dcery Jan Jiří Lippert. Ten se



spojil s důlním mistrem Václavem Haasem a založili firmu Lippert a Haas. Povedlo se jim nejen výrazně zlepšit kvalitu výrobků, ale zavedli i modernější klasicistní formy zdobené kvalitní nadglazurní malbou, představující mytologické i žánrové výjevy, podobizny či veduty z Karlovarska spojené s lázeňským životem.

K úspěchu firmy přispěla i změna politiky Vídně vůči nově vznikajícím porcelánkám. Součástí této podpory se stal i zákaz dovozu zahraničního zboží a naopak podpora exportu. Roku 1812 získala slavkovská porcelánka jako první privilegium k výrobě porcelánu na území monarchie.

Firma se neustále rozvíjela. Vedle zvyšování výroby se majitelé snažili držet krok s konkurencí i po výtvarné stránce. Proto kupovali cizí výrobky jako vzory a pracovníky posílali na zkušenou do zavedených evropských porcelánek. Roku 1819 vznikla prodejna ve Vídni.

Na výstavě průmyslových výrobků v Praze v roce 1829 získal Slavkov bronzovou medaili. Roku 1836 zaměstnávala porcelánka 250 pracovníků a měla obchody ve většině velkých měst monarchie. Tvarový vývoj nádobí je nejmarkantnější u koflíků. Klasicistní válcovou formu střídají kolem roku 1815 pozdně empírové vejčité tvary. O pět let později se tvar mění vyhrnutím horního okraje nádoby do podoby obráceného zvonu a přidává se i typické vyvýšené esovité ucho. Z Berlína přichází móda v podobě lvích tlapek, čímž vzniká tvar typický pro období biedermeieru. Ten obvykle zdobila náročná miniaturní malba. Kromě užitkového a dekorativního nádobí se od 20. let vyráběly i vázy tvaru amfory a později kráteru, rovněž zdobené malbou. Od 30. let sortiment čítá jídelní, kávové a čajové soubory, dýmkové hlavičky a v Čechách jako první lithofanová stínidla.

Ve dvacátých letech a první půli třicátých let dominuje na slavkovském zboží malba dosahující po umělecké stránce úrovně Vídně. Za vzor sloužily především grafické listy a knižní ilustrace. Takto ozdobené koflíky a nádobky na pití minerální vody se staly oblíbenými dárkovými předměty. K žádaným patřily náměty pražských vedut a pohledy na lázeňská města Karlovarska. Hrnky kupovali jako suvenýry bohatí lázeňští hosté. Vysokou kvalitou vynikaly zejména portrétní miniatury a stále důmyslnější květinové kompozice.

Přibližně od roku 1835 se mění forma koflíků. Zvonovité tvary, optimální pro souvislou malbu, přechází v osmiboké formy, jejichž stěny zdobí ornamenty i

malované imitace kamenů. Módními se po sto letech stávají opět chinoiserie, čímž je předznamenán nástup druhého rokoka. Malbu, díky které se slavkovské zboží udržovalo na špici evropského porcelánu, nahrazuje plastický rokokový dekor, malbou pouze doplňovaný. Od 40. let se sortiment dále rozšiřuje o lampy, umyvadla atd. Vlivem obecného trendu je malba stále více nahrazována tiskem.

Od poloviny 30. let začala ve Slavkově i produkce porcelánových figurek. Po přechodné inspiraci čínskými motivy hledá vzor ve sto let starých rokokových formách. Kromě galantních a loveckých scén zobrazujících šlechtu jsou stále populárnější náměty ze života měšťanů. Přicházejí oblíbené figurky ze soudobého divadla, cirkusu i politického života.

Od čtyřicátých let dosahuje produkce továrny takového objemu, že se komerčně vyplatí snižovat její uměleckou náročnost. To má souvislost i se stoupající konkurencí mezi jednotlivými českými porcelánkami, které bojují hlavně snižováním cen. Jeden ze zásadních kroků znamenal i zavedení techniky tisku. Ten byl nejprve doplňován a vylepšován ruční malbou, později ji však plně nahradil.

August Haas, od 40. let výhradní majitel firmy, předal roku 1867 podnik svému synovi Jiřímu K. A. Haasovi a synovci Janu B. A. K. Czjzekovi, pod jejichž jmény od té doby firma existovala. Oba se snaží nejen o modernizaci výroby, ale i o estetické zlepšení. V 70. letech ke spolupráci vyzvali Aloise Hausera z vídeňské uměleckoprůmyslové školy, který do produkce zavedl novorenesanční prvky. Inspiračním zdrojem se stala hlavně italská renesance. Přechodně zvýšená umělecká hodnota produkce, oceněná na různých světových výstavách, však od 80. let opět klesá obratem k historismu, nicméně technická kvalita zůstává na špičkové úrovni.

Po roce 1900 se začínají v tvarování nádobí uplatňovat mimo stále oblíbený historismus i secesní tvary. Dekor přebírá pro dobu typickou florální a lineární dekorativnost. Část produkce je zdobena kvalitní malbou.

Po roce 1905 se část produkce inspirovala geometrizující vídeňskou secesí. V tomto duchu výroba pokračovala až do vzniku Československa.

Slavkovská porcelánka si jako jedna z mála mohla díky svým obchodním úspěchům dovolit zůstat samostatnou a nebyla pohlcena koncernem EPIAG, sdružujícím větší část československých porcelánek.

V roce 1926, patrně přímo pod vlivem pařížské světové výstavy, vzniklo

umělecké oddělení, vedené Emilem Stefanem. Jeho prostřednictvím se ve Slavkově ujal nový styl art deco, zejména v obnovené výrobě figurek. Od třicátých let se část servisů vyráběla v moderním funkcionalistickém slohu. Zatímco období krize se slavkovské porcelánce dařilo bez větších problémů překonat, období druhé světové války bylo těžké. Výroba se omezila na jednoduché bílé zboží především pro wehrmacht.

### **Klášterec nad Ohří**

U vzniku porcelánky v Klášterci stál roku 1794 bývalý lesní hraběte Františka Josefa Thuna Mikuláš Weber, který po svém penzionování začal zkoumat naleziště kaolínu na thunském panství. K pokusům o výrobu přizval durynského točíře porcelánu Johana Fetzera, který se honosil znalostí arkána. Kvůli jeho nezpůsobilosti však bylo nutno následujícího roku angažovat arkánistu Johanna Sonntaga, kterému se podařilo zajistit výrobu nepříliš kvalitního porcelánu, vzhledem podobného spíše kamenině. Ani následné angažmá schopnějších odborníků nepomohlo k nedosažení komerčního úspěchu. Úřady vytrvale odmítaly uznat zboží za porcelán. Z těchto důvodů byl podnik záhy pronajat Christianu Nonnemu z durynského Volksedtu, který technologii výroby zdokonalil.

Roku 1803, po vypršení nájemní smlouvy, se hrabě Josef Jan Thun rozhodl podnik převzít a poté ho roku 1805 pronajal obchodníku Josefu Melzerovi a dílovedoucímu Rafaelu Habertitzelovi. Ti iniciovali postupný přechod od nenáročných durynských tvarů a dekorů ke zboží podle míšeňských a vídeňských vzorů. Rovněž se jim podařilo najmout schopné malíře, takže kvalita zboží dosáhla kolem roku 1815 slušné evropské úrovně.

K dalšímu rozvoji došlo po roce 1820, kdy se hrabě Josef Matyáš Thun rozhodl porcelánku převzít do vlastní režie. Roku 1822 proběhla úspěšná žádost o udělení privilegia a počet zaměstnanců čítá na 100 osob. Stejně jako konkurenční Slavkov zakládá obchody ve velkých městech monarchie. Maximálního rozkvětu dosáhla továrna roku 1835 zásluhou ředitele Jana Hillarda. Ten zracionalizoval výrobu, zlepšil kvalitu střepe a rozšířil sortiment o umyvadla, svícny, hmoždíře,

krucifixy apod. Kolem roku 1840 probíhaly intenzivní experimenty, směřující k nahrazení malby tiskem. Od roku 1845 se jako levná dekorační technika užívá litografie. Další podstatnější vzestup významu klášterecké porcelánky přišel s nástupem Karla Veniera, absolventa pražské polytechniky. Mezi významné výrobky druhého rokoka patří Thunská jídelní souprava. Byla objednána pouze pro potřebu majitele továrny, nikoli pro sériovou výrobu. Od roku 1850 se začali v Klášterci naplno věnovat figurální plastice, v které dosáhli kolem roku 1860 absolutní špičky mezi českou konkurencí. Velkou zásluhu na tom měla spolupráce s Arnoštem Popem, jinak činným v porcelánce v Praze.

S odchodem Karla Veniera roku 1872, po velkých problémech způsobených pokusem o plynofikaci pecí, začíná úroveň výroby pomalu upadat. V poslední čtvrtině století nalezla porcelánka výtvarný vzor v německé neorenesanci. Přestože si Klášterec udržel dobrou úroveň malby až do konce století, stejně jako ostatní české porcelánky byl nucen zboží zlevňovat, a proto i náročné zdobné techniky ustupovaly levnějším průmyslovým. Od roku 1872 ruční malbu až na luxusní zboží nahradil tisk.

Secese poznamenala tvary i dekory minimálně. Historizující tvary a tištěné dekory se užívaly až do dvacátých let 20. století, kdy byly vytvořeny nové modely, čerpající z historických slohů, vyráběné až dodnes.

Zejména pro americký trh vznikaly v menší míře i formy s dekorem ve stylu art deca a ve třicátých letech pod vlivem funkcionalismu i čisté geometrické tvary zdobené jen střízlivým lineárním dekorem. Thunové porcelánku vlastnili až do znárodnění roku 1945.

## **Březová**

U zrodu třetí české porcelánky roku 1803 stál výmarský obchodník Bedřich Höcke, příbuzný durynských Greinerů, od nichž získal potřebné technologické znalosti. Protože se podniku příliš nedařilo, kupuje ho roku 1811 erfurtský obchodník Jan Martin Fischer a březovský rodák Kryštof Reichenbach.

Za jejich vedení prošla továrna závratným vzestupem jak v kvalitě střepu, tak po stránce umělecké úrovně. Výtvarně se nechali plně inspirovat vídeňskou produkcí. Vedle nádobí se Březová specializovala na malované hlavičky dýmek.

Po Fischerově smrti převzal spoluvlastnictví firmy jeho syn Christián, který stojí za dalším vylepšením kvality technologie, ale i tvarů a dekoru. Od té doby je porcelán z Březové hodnocen jako nejlepší v Čechách. Vedle maleb, vedut a žánrů se proslavila i reprodukce obrazů holandských mistrů 17. století. Kromě běžného zboží nabízela Březová i koflíky zdobené vytlačenými biskvitovými medailónky.

Ve čtyřicátých letech dostala porcelánka jako první v Čechách povolení zdobit výrobky měditiskem. Rozšířila svůj výrobní program o vázy, umyvadla, kalamáře a v neposlední řadě i o porcelánovou plastiku. K oblíbeným patřily groteskní i romantické náměty, figurky zvířat i karikurní postavy, inspirované humoristickým časopisem *Fligende Blätter*.

Roku 1853 postoupil Christian Fischer podnik svému zeti Ludvíku Miegovi. Ten v 60. letech podnik za účelem rozvinutí masové výroby modernizoval a rozšířil. Zavedení hromadné výroby, nevyhnutelné pro všechny české porcelánky, znamenalo u běžného sériového zboží postupný úpadek vkusu. Vedle toho však majitel zřídil i vlastní malířskou školu pod vedením francouzského malíře A. Carrieria, zabývající se produkcí exkluzivního zboží.

V poslední čtvrtině 19. století upadá výtvarná úroveň zboží, zatímco alespoň vysoká technologická kvalita přetrvává. V období před první světovou válkou se vlastnictví podniku rozděluje na velké množství majitelů. V roce 1918 je pohlcena koncernem EPIAG.

V této době začíná továrna v Březové opět prosperovat. Navázala na dobrou předcházející úroveň a začala opět dekorovat i malbou. Sortiment nádobí zůstal ve stylu historismu, přibyla však moderní plastika ve stylu art deca. Ve třicátých letech se EPIAG stal součástí kartelu PORCELLA, který sdružoval již všechny porcelánky v Čechách.

## **Loket**

Za vznikem loketské manufaktury stál zájem vídeňské porcelánky dovážet z Karlovarska kaolín. Pověřila tím studenty přírodních věd, bratry Rudolfa a Evžena Haidingerovy. Ti se po zřízení podniku na těžbu kaolínu v Lokti rozhodli roku 1815 spustit vlastní výrobu porcelánu. Společně podnikli studijní cestu po

západoevropských porcelánkách. Velice rychle se jim podařilo zvládnout technologickou stránku výroby, takže již roku 1718 získali na výrobu privilegium. Povoláním zkušených dělníků z Prahy a Německa zajistili výrobu kvalitního nádobí, které nejprve posílali malovat do Vídně, posléze kolem roku 1820 zřídili v Lokti vlastní malířskou dílnu.

Vazby s Vídní, potvrzující i název znějící Vídeňská továrna na porcelán v Lokti, pomáhaly jednak při odbytu, ale také v těžkých časech, kdy se obchodu nevedlo. Haidingerové, k nimž se ke konci dvacátých let připojil třetí bratr mineralog, stále zlepšovali střep a polevu, která nakonec svou kvalitou předstihla i Vídeň.

Tvarový vývoj a rozmanitost výrobků se podobá dění v dalších českých porcelánkách a nijak zvlášť z něj nevybočuje. Figurální plastika většinou kopírovala míšeňské a vídeňské vzory.

Postupný výtvarný úpadek spojený s hromadnou produkcí přerušili v druhé půli šedesátých let noví majitelé Springer a Oppenheimer, kteří přizvali ke spolupráci japonské výtvarníky, obohacující produkci o tvary a výzdobu z Orientu.

Od vzniku Československa se Loket stal součástí koncernu EPIAG. Z dalšího dění stojí za zmínku výroba Sutnarova funkcionalistického servisu pro Družstevní práci v letech 1928–1932.

Dějiny dalších porcelánek v Čechách není nutné podrobně popisovat. V chronologickém pořadí vznikaly porcelánky 1803 v Kysiblu, 1804 v Dalovicích, 1811 v Dolním Chodově, 1813 ve Ždanově, 1814 ve Staré Roli, 1831 v Budově, 1848 v Rybářích, 1849 v Dubí a roku 1860 v Duchcově. Po vzniku ČSR se většina karlovarských porcelánek sdružila v koncernu EPIAG (Erste Porzellanindustrie Aktiengesellschaft). Byly to Březová, Dalovice, Loket, Stará Role a Dubí u Teplic.

Výrobky porcelánek v Čechách nebyly nikdy příliš pokrokové. K orientaci na nový styl se odhodlaly většinou až poté, co se na trhu potvrdila obliba zboží progresivnějších zahraničních porcelánek. V sortimentu se neobjevovaly žádné extravagance, nebyla vůle k experimentování. Vždy se vyrábělo líbivé zboží, zaručující zájem širokých vrstev.

## TECHNOLOGIE VÝROBY

Technika výroby porcelánu je velmi náročná. Pro pochopení dalšího textu a některých termínů nastíním její postup, který se přes všechny modernizace výrazně nezměnil.

### Modelářství

V porcelánové výrobě je užívána zejména technika lití a tlačení do formy. Jako s keramickou hmotou k modelování a točení na kruhu pracují s porcelánovou masou jen ateliéroví výtvarníci. V porcelánovém průmyslu jsou modelovány detaily náročnějších figurek či nádobí (květy, listy, krajsky).

### Skica

Každý návrh vzniká nejprve na papíře. Z prvotních skic je vybrána ta nejzdařilejší, která se poté rozkreslí, přičemž se upřesňují tvary, proporce jednotlivých částí, estetický účinek, případně užitná hodnota budoucího výrobku. Z tohoto plošného výkresu není možno spolehlivě posoudit výsledný dojem, a proto je často nutné podle výkresu zhotovit plastický model z modelovací hlíny. Na něm je možno ověřit správnost proporcí a provést korekce. Výsledkem by měl být přesný model budoucího výrobku. Podle něj se provede pracovní výkres v tzv. výpalkové velikosti, tj. velikosti budoucího hotového výrobku. Kvůli 15% smršťování keramické hmoty je nutno zhotovit ještě druhý výkres o tento koeficient zvětšený. Na pracovním výkresu musí být naprosto přesně rozkresleny všechny detaily, potřebné ke zhotovení sádrového modelu.

Při soutěžích na porcelánový soubor bylo běžné, že výtvarníci podávali své návrhy v podobě skic. Někdy byly ceny uděleny právě návrhům ve skice. Jejich hodnota je dosti sporná vzhledem k tomu, že lze těžko odhadnout kvality návrhu v trojrozměrném modelu.

Optimální je situace, když je navrhovatel schopen trojrozměrný model sám vytvořit. Další možností je sehraný tým návrháře s modelérem, jejichž spoluprací vznikne model podle původních návrhářových představ. Tak probíhala spolupráce Jaroslava Ježka s Alešem Trpkošem a dalšími modeléry.

## **Model**

Převedení skici do modelu je podle mého názoru vlastní invenční vklad modeléra. Ten se tak stává vlastně spoluautorem návrhu. Jeho podíl bývá v literatuře většinou nespravedlivě opomíjen.

Na keramickém kruhu se dají tvořit modely symetrické podle svislé osy. Jsou to vázy, těla konvic, šálků atd. Na plochu keramického kruhu se odlije sádrový blok, jehož rozměry převyšují skutečnou velikost modelu. Ještě před úplným ztuhnutím sádry se nožem odkrájí všechny části, které model evidentně přesahují. Po ztuhnutí se tvar tzv. stáčí pomocí stáčecího želízka tak, že se za rotace bloku ubírají 1–2 mm silné vrstvy sádry. V průběhu stáčení je nutno pomocí kružidla kontrolovat průměry v různých částech výrobku. Poslední fází je vyhlazení sádrového modelu pomocí tenkých ocelových plíšků nebo žiletek.

V případě předmětů, které nejsou osově symetrické, je model z bloku vyřezáván pomocí pilek, nožů, kovových špachtlí atd. Je-li povrch zdoben reliéfem, je proveden pomocí sady speciálních rydel. Hotový model se napustí šelakem, čímž ztverdne a zpevní.

## **Použití hliněného modelu a slepé formy**

Zejména v případě figurek výtvarníků, většinou vzděláním sochař, předkládá model vymodelovaný z hlíny za pomoci podpůrných drátků. Takový model je předkládán ke schválení ve stavu odpovídajícím podobě následného výrobku. Je-li schválen, je třeba vyrobit jeho duplikát ze sádry.

Podle členitosti modelu je nutno ho rozdělit čarou na jednotlivé části, jejichž členitost nebude bránit oddělení od formy. Pomocí tenkých mosazných plíšků, které se zapouštějí do čáry na modelu tak, aby asi 5–10 mm vyčnívaly, se rozdělí výrobek na potřebný počet částí. Poté se na model nahodí malířská obarvená sádra. Vytvoří se tak 2–3 mm silná barevná vrstva. Po zaschnutí se nanese další vrstva bílé sádry tak, aby hrany plíšků stále mírně vyčnívaly. Pak se nechá forma mírně vytvrdnout.



Sádrařským nožem se od sebe části dělené plíšky oddělí a z částí formy se případně vyberou zbytky hlíny. Vnitřek forem se vymyje a nechá zaschnout, následně umyje mýdlem a vyleští. Všechny části slepé formy se složí k sobě, sádra se zalepí obvodové spáry, čímž se celá forma spojí.

Poté se naplní forma sádrou. Po zaschnutí a vytvrdnutí se sádrový obal odsekává postupně truhlářským dlátem po malých částech, aby se sádrový odlitek nepoškodil. Jeho blízkost signalizuje vrstva obarvené sádry. Sejmутý odlitek se vyčistí, strhnou se spáry a nechá se dokonale vysušit. Následuje retušování pomocí smirkových papírů a napuštění šelakem. Podobně se dá na formu použít místo sádry vosk.

Sádrový model je jakýmsi originálem, který se uchovává v podnikových archivech pro případ, že by se v budoucnu měla vyrábět další série. Kvůli smrštění porcelánu během schnutí a pálení je o zhruba 15 procent větší než zamýšlený předmět. Model je optimální verzí návrhu podaného výtvarníkem ke schválení do výroby. Dokonale ukáže vzhled budoucího výrobku, jeho pořízení není příliš nákladné a není velký problém na základě výhrad a podnětů udělat tvar v nové pozměněné verzi. Například u kávové konvice bylo běžné kombinovat tělo s různými tvary uch, výlevků a víček, čímž mohly vzniknout dokonce nové typy souborů.

## **Hlavní forma**

Pokud chceme podle hotového sádrového modelu vyrobit porcelánový předmět, musíme vyrobit formu. Ta je rovněž ze sádry. Forma se skládá podle členitosti předmětu z několika částí. Části do sebe zapadají takzvanými zámky (dosedat do sebe musí úplně přesně). Po nalití a následném vylití porcelánové masy se na vnitřní stěně usadí tenká vrstva. Sádra postupně vstřebává vodu, takže vznikne tenká slupka, která se zároveň smrštěním oddělí od formy.

Pro zjednodušení zde vysvětlím výrobu nekomplikované dvoudílné formy, dejme tomu kuželovité vázičky.

Model se rozdělí čarou na dvě identické poloviny. Připravíme jednoduchý pracovní výkres budoucí formy. Ta musí mít dostatečně silné stěny a zároveň s ní musí být snadná manipulace. Na sádrový model natřený šelakem přidáme

v místech hrdla sádrový model nalévacího otvoru, kterým se do formy bude lít tekutá masa. Povrch naizolujeme mastným mýdlem. Na izolovanou podložku dáme hliněné hrudky a ve vodorovné poloze na ně model usadíme. Kolem modelu postavíme ohrádku a zalijeme sádrou, 1–2 mm nad dělicí čáru. Po dokonalém ztvdnutí sádry odstraníme ohrádku, pomocnou polovinu strhneme ze stolu a obrátíme na bok a vyjmeme hliněné vzpěry. Vzniklými otvory vytlačíme model z formy. Pomocnou polovinu shora brousíme tak dlouho, až model zapadne do poloviny přesně podle dělicí čáry. Na pomocnou polovinu nalepíme zámky. Vložíme do ní model přeleštěný mastným mýdlem. Kolem zhotovíme ohrádku a zalijeme sádrou. Po vyschnutí odstraníme ohrádku, odlitek obrátíme na bok a pomocí nože oddělíme obě poloviny od sebe. Poté opatrně vyjmeme model, vše očistíme, model vložíme zpět, vše naimpregnujeme, ohradíme ohrádkou a zalijeme sádrou. Tak vznikne druhá polovina hlavní formy. Poté se odřežou přebytečné části, čímž se sníží její hmotnost.

### **Výroba hlavní formy a založení modelu do hlíny**

V případě, že není možno model rozdělit na dvě stejné poloviny, je nutné pomocnou spodní polovinu ze sádry nahradit hlínou. Model se čárou rozdělí na jednotlivé části. Předmět se umístí do předem připravené ohrádky a do výše dělicí čáry je nanese plastická keramická hmota. V té se ohrádka zalije sádrou. Po zaschnutí se vyjme hlína s modelem a postup se opakuje s modelem v jiné poloze tak, aby se odlila další jeho část.

### **Zkušební odlitky**

Z hlavní formy se odlíje malá série v porcelánu. Je tím ověřeno, že výrobek splnil veškeré původní představy, a zkouší se, zda se neprojeví nějaké nedostatky. Ve výrobě se použijí různé způsoby dekorace.

Poté jsou výrobky nabízeny i obchodním zástupcům a jsou nasmlouvány první kontrakty. V případě užitkového porcelánu byla základem kávová konvice, respektive celý kávový servis. Nebylo výjimkou, že nezájem ze strany obchodníků způsobil zastavení výroby nebo některé změny výrobku. V lepším případě mohl padnout požadavek na rozšíření např. kávového servisu o další kusy, například popelníky, svícny atd. Stávalo se i to, že na základě nadšení z kávového souboru byl hned objednáán i jídelní.

### **Rozmnožovací zařízení**

Každou sádrovou formu je možné použít jen na omezený počet odlitků, protože se postupně opotřebuje. Je-li vůle zařadit předmět do výroby, je třeba z hlavní formy provést výrobu rozmnožovacího zařízení, které je většinou z plastických hmot, tak, aby se hlavní forma dala odlévat v neomezeném množství.

Podle složitosti tvaru je k výrobě užito buď techniky lisování pomocí šablony, to se týká talířů, kónických šálků atd., nebo lití v případě konvic, figurek, oušek atd.

V případě jednoduchých tvarů, kdy se užívá lisování, jsou šablony z kovu. Tato fáze je již finančně velmi náročná, a proto je nutné, aby byl předem zajištěn odbyt. Lidská práce je dnes takřka úplně nahrazována mechanizací.

### **Lepení**

Pokud je výrobek jednoduchý (například vázička), je po vyjmutí z formy hotový k výpalu. Je-li členěný, jsou k hlavní části glazurou lepeny například ucha, k figurkám ručky, detaily atd. Dříve měl lepení na starosti tzv. bosíř, dnes bývá často automatizováno. Po zaschnutí je již sestavený předmět připraven k přežahu. Z úsporných důvodů je samozřejmě lepší koncipovat model tak, aby bylo možné odlít ho z jednoho kusu.

## **Pálení**

Přežah, neboli první výpal se provádí při teplotě kolem 950 stupňů Celsia. Vznikne tak pevný pórovitý střep. Předměty jsou uloženy v šamotových pouzdrech, aby nebyly vystaveny přímému žáru a kouři. V této fázi bývá předmět značen razítkem na dno či sokl.

Pro zdobení malbou pod glazurou se používají řídké roztoky oxidů kovů, aby dekor nebyl plastický a po překrytí glazurou nepůsobil nerovnosti. Vzhledem k poréznosti střepu se nanesená barva částečně vsákne, a proto je tento krok už nevratný.

Po zaschnutí je předmět ponořen o glazury a pálen na tzv. ostrý oheň kolem 1400 stupňů. Během tohoto výpalu, při němž dochází k slinutí střepu s glazurou, může dojít k zborcení předmětu. Důvodem může být špatné složení hmoty nebo nevyvážený tvar, příliš tenká vrstva atd. Figurky bývají zpevňovány podpěrami, které se po výpalu odbrousí. Při tvorbě figurek s krajkami je na střep před ponořením do glazury připevněna skutečná krajka, která při výpalu shoří a zbude jen vytvarovaná glazura.

Poté, co je předmět vypálen, může být dekorován na glazuru. Nadglazurní, neboli muflové barvy obsahují nízkotavitelné sklo, mají hustší konzistenci a před výpalem je možno je z glazury opět odstranit. Třetí výpal probíhá při teplotě zhruba 850 stupňů, kdy se barvy roztaví a spojí s glazurou.

Může následovat malba rozpuštěným zlatem, páleným na přibližně 650 stupňů.

Pro poválečný užitkový porcelán je typický dekor tiskem známý už od 18. století. Motiv je keramickou barvou natištěn na tenký papírek. Obrázek připomínající obtisk na velikonoční vajíčka se navlhčí, aby přilnul na povrch předmětu. Během výpalu papír shoří a obtisk se přitaví ke glazuře. Nejjednodušší motivy je možné tisknout gumovým razítkem přímo na glazuru.

Pro období, kterému se věnuje tato práce, je typická malba solemi pod glazuru. Výtvarníci dosahovali různých efektů vzájemným překrýváním, nanášením vosku či lokálním ředěním vodou.

Sítotisk nabízel mnohem zářivější barvy. Dekor byl nanášen na plochu v podobě obtisku. Většinou byly sestaveny z jednoduchých geometrických obrazců v základních barvách.



## POVÁLEČNÁ LÉTA

Jak už jsem zmínil, nacházela se výroba porcelánu v oblastech obývaných převážně občany německé národnosti. Šlo o Karlovarsko a okolí Teplic. Z dostupné literatury, zabývající se užitým uměním v meziválečném období,<sup>14</sup> vyplývá, že pokud Češi v porcelánkách pracovali, nevěnovali se návrhářství.<sup>15</sup> Některé porcelánky sice příležitostně vyrobily na zakázku porcelánové zboží podle návrhu českých výtvarníků,<sup>16</sup> to však bylo značeno a distribuováno zadavatelem, vesměs výrobním družstvem.<sup>17</sup>

Malý význam porcelánu v rámci českého užitého umění dokumentuje fakt, že se Alena Adlerová v *Dějínách českého výtvarného umění* dotýká meziválečného porcelánu jen velmi zběžně a více se věnuje tvorbě českých výtvarníků v keramice.<sup>18</sup>

Standardní porcelánová výroba v Čechách byla majetkově i výtvarně napojena na porcelánový průmysl v Německu a o vlivech českého elementu proto nemůže být řeč. Orientovala se vesměs na zavedené historizující zboží vysoké kvality zpracování a experimentům se spíše vyhýbala. V sortimentu se sice nacházelo i zboží ve stylu art deco a funkcionalismu, ale v celkovém objemu hrálo zanedbatelnou roli.

Během druhé světové války se výroba podle pamětníků<sup>19</sup> v porcelánkách redukovala převážně na jednoduché nádobí pro wehrmacht. Kvalifikovaní dělníci postupně odcházeli na frontu a nahrazovali je váleční zajatci, ženy a invalidé. Ve velkých podnicích dimenzovaných na obrovské objemy produkce se rušily nevyužívané provozy, zejména oddělení dekorací. Některé podniky kvůli efektivnosti (aby se naplnily vysokokapacitní pece) vyráběly i původní sortiment, především servis. Ty se ukládaly do skladů, protože jejich původní odbyt směřoval do zemí, se kterými bylo Německo ve válce. Bezprostředně po osvobození roku 1945 se všechny továrny nacházely ve značně dezolátním stavu. V některých se ani nedal obnovit

<sup>14</sup> Jana HORNEKOVÁ: Porcelán, in: *České art deco 1918–1938*, Praha 1998.

Alena ADLEROVÁ: *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983.

<sup>15</sup> Za výjimky potvrzující pravidlo můžeme považovat Emila Stefana a Jana Lichtága, kteří se zabývali navrhováním figurek pro porcelánovou výrobu.

<sup>16</sup> Pavel Janák, Ladislav Sutnar.

<sup>17</sup> Krásná jizba.

<sup>18</sup> Alena ADLEROVÁ: Užitá a dekorativní umění dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, Praha 2007, 442–446.

<sup>19</sup> Modelér Jaroslav Jetmar a ředitel porcelánky v Loučkách Jiří Zach působili v pohraničí bezprostředně po válce.

provoz. Dekretem prezidenta Beneše číslo 100 sbírky zákona z 24. 10. 1945<sup>20</sup> byl německý porcelánový průmysl znárodněn. Období po válce pamětníci popisovali jako období chaosu. Do pohraničí přijížděli podnikavci z vnitrozemí, kteří cítili příležitost k zabránění německého majetku. Jaroslav Jetmar byl přímo vyzván: „Pojed' si taky zabrat nějakou fabriku.“ Příslušnost ke komunistické straně znamenala i v době před rokem 1948 hlavní předpoklad k legitimnímu vyvlastnění a převzetí továrny do národní správy.

Dne 7. března 1946 byly jednotlivé porcelánky na území Čech vládními vyhláškami 1003–1007<sup>21</sup> spojeny do několika národních podniků.<sup>22</sup> Ty byly podřízeny centrálnímu vedení, čímž se mezi nimi na další desetiletí znemožnila jakákoli konkurence, působící dosud jako hybná síla vývoje. V poválečném nadšení se na nekonkurenční spolupráci mezi českými podniky pohlíželo jako na příslib dobrých výsledků.<sup>23</sup> V jednotlivých závodech se rušily provozy figurálního a dekorativního porcelánu a jejich výrobou byla pověřena výhradně porcelánka v Duchcově.

V průběhu druhé poloviny čtyřicátých a vlastně i během padesátých let docházelo na vedoucích postech porcelánek k častým výměnám. Řediteli byli jmenováni i lidé bez jakékoli kvalifikace, kteří činili často chybná rozhodnutí. Například v Březové byl se souhlasem vedení zničen a rozkraden archiv a muzeum předválečných výrobků.<sup>24</sup>

Hlavní úkol spočíval v zajištění nových pracovníků továren. Němečtí odborníci a dělníci byli odsunováni a nahrazováni Čechy. Získat kvalifikované dělníky nebylo jednoduché, protože do pohraničí se, podle pamětníků (Jetmar, Zach), stahovala vesměs nekvalifikovaná spodina, již lákal zábor německého majetku. To připouští v časopise *Sklo a keramika* i František Bartoš.<sup>25</sup>

K pomoci českému průmyslu v pohraničí byli vyzýváni pracovníci z českých keramických podniků a pořádaly se i náborové akce ve vnitrozemí. Noví pracovníci se museli nejprve zaučit v oboru, se kterým neměli dosud žádné zkušenosti. V

<sup>20</sup> Dagmar BRAUNOVÁ: *Horní Slavkov 1792–1992*, Horní Slavkov 1992, 15.

<sup>21</sup> Jiří CHLÁDEK / Ilona NOVÁ: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990, 17.

<sup>22</sup> Struktura porcelánového průmyslu v Čechách se neustále měnila, pro moji práci není důležité tento vývoj sledovat.

<sup>23</sup> Dr. HOLÁTKO: Výrobní předpoklady porcelánového a keramického průmyslu, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 3.

<sup>24</sup> Jiří CHLÁDEK / Ilona NOVÁ: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990, 17.

<sup>25</sup> Poválečný vývoj a problémy porcelánového průmyslu, in: *Sklo a keramika* III, 1947, č. 2, 17.

Československu se po komunistickém převratu stal prioritou těžký průmysl a navíc se za práci v porcelánkách neplatilo tak dobře jako například v kovoprůmyslu. Stávalo se, že tým již zapracovaných pracovníků byl přesunut do strategicky důležitějších průmyslových odvětví, například do Jáchymovských dolů. Kvalita nových pracovníků v keramickém průmyslu tedy nepatřila podle pamětníků k nejlepším. O obor nejevila velký zájem ani učňovská mládež.<sup>26</sup>

Nakonec byl odsun některých Němců zastaven, protože by bez nich provoz nemohl vůbec fungovat. Němečtí odborníci, ač často pro provoz nezbytní, však nezastávali žádné oficiální funkce. Problémy způsoboval i nedostatek kvalitních surovin a špatně fungující doprava.

Podle vyprávění Jiřího Zacha, ředitele porcelánky v Loučkách v letech 1945–1949, začali bezprostředně po válce vedení podniků oslovovat zahraniční obchodní zástupci, kteří chtěli obnovit válkou přerušené kontakty. V Evropě byl po porcelánu hlad, protože obchod se zbožím tohoto druhu během války prakticky nefungoval. Důležitou roli sehrál i fakt, že průmysl Německa, tradičního porcelánového výrobce, se dosud nestačil po válce vzpamatovat. V těchto obchodních kontraktech se československá ekonomika snažila získat zdroj cenných deviz. Právě to, nikoli pokrytí potřeb obyvatelstva, se stalo hlavním důvodem rychlého obnovení a dalšího rozvoje porcelánového průmyslu v Čechách.<sup>27</sup> Kontrakty sjednávala exportní společnost Československá keramika, která se v krátké době etablovala na zahraničních trzích.

Díky dobré pověsti prvorepublikového zboží ve světě nedošlo v případě porcelánek po roce 1948 k přejmenování podle nové ideologie, tak jako u většiny ostatních průmyslových podniků. Zachovaly se jejich původní značky, například Thun, nesoucí jméno dřívějších majitelů ze šlechtického rodu. V prvních letech šlo o to, obnovit výrobu předválečného zboží a alespoň se přiblížit předválečné kvalitě, což se podle pamětníků ne vždy a všude dařilo. Přesto poptávka o několik set procent převyšovala výrobu, což vedení nenutilo uvažovat o rozšíření sortimentu. Rozvoj a úspěšnost jednotlivých závodů byly nerovnoměrné. Závisely především na tom, v jakém stavu se provoz po válce nacházel. Nejlepší předpoklady měly menší podniky s užším sortimentem a menším objemem výroby, například Loučky, které

---

<sup>26</sup> Bohuslav REZEK: Existenční podmínky a vyhlídky mládeže v keramickém průmyslu, in: *Sklo a keramika* II, 1946, č. 10, 155.

<sup>27</sup> František BARTOŠ: Poválečný vývoj a problémy porcelánového průmyslu, in: *Sklo a keramika* III, 1947, č. 2, 17.



byly již před válkou velmi moderní. Naopak problémy měly velké, technicky zastaralé závody jako Stará Role či Klášterec nad Ohří. Tam se nedařilo zkoordinovat jednotlivé sekce výroby, aby na sebe plynule navazovaly. Problém představoval i nedostatek zkušeností a kvalifikace vedoucích pracovníků. Ti se rekrutovali z prověřených kádrů a jako hlavní úkol řešili plnění plánů na určitý objem produkce. Proto měli často tendenci šetřit na nesprávných místech, což mívalo za následek i nadpoloviční zmetkovitost.

Sortiment zboží ovlivňovali po válce přímo zahraniční obchodníci a později i obchodní zástupci exportní společnosti Československá keramika, působící ve světě. Ti požadovali zavedené předválečné tvary, tedy historizující plasticky zdobené zboží.

Návrhy na nový sortiment vedoucí pracovníci zamítali. V jednotlivých modelérských dílnách se tvary nanejvýš mírně upravovaly nebo byl k stávajícímu souboru na přání zákazníka vyroben další kus (popelník, váza) či souprava. Jedinou modernizací mohl být dekor, jehož výroba neznamenal velkí náklady. Ředitelé jednotlivých podniků měli starosti jen s plněním plánu, a tak případné rozšiřování sortimentu chápali jako zbytečnou komplikaci a bránili se jí zuby nehty. Kvalitní zboží se vyváželo na západ, druhá a třetí jakost šla na tuzemský trh či do východoevropských zemí.<sup>28</sup> Český pracující lid se musel spokojit s kazovým zbožím, které nevyhovovalo exportu.

Přestože v praxi sortiment výroby ovlivňovaly od počátku pouze obchodní, nikoli umělecké faktory, na stránkách časopisu *Sklo a keramika* teoretici řešili hlavně téma zrození skutečně českého porcelánu (a samozřejmě i keramiky a skla).

Předválečný, tedy německý sortiment, užívající vesměs historizující plastický dekor, považovali autoři článků za výtvarně nepřijatelný, se špatným vlivem na vkus českého lidu. V první řadě měli za nutné postupně převychovat lid, tedy odnaučit ho požadavku německého nevkusy a naopak přimět ho najít zalíbení ve vkusném českém zboží. Například v článku *Budujeme*<sup>29</sup> anonymní autor požaduje přizpůsobení porcelánové výroby českému svérázu. Na téma inspirace pro nové dekory píše: „... *přece máme tolik folkloristických motivů jak málokterý národ. Naše národní kroje, naše krajinné motivy a vůbec náš národní bohatý umělecký život tu dává tolik možností...*“ Josef Vydra nabádá znárodněný porcelánový průmysl, „aby

<sup>28</sup> Tvzení o reálné situaci v porcelánovém průmyslu vychází z rozhovorů s Jaroslavem Jetmarem, od roku 1945 modelérem a technologem v klášterecké porcelánce, a Jiřím Zachem, ředitelem několika podniků a od roku 1954 obchodním ředitelem Československých keramických závodů, od roku 1958 Karlovarského porcelánu n. p.

<sup>29</sup> REDAKCE: *Budujeme*, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 2.

*konečně bylo dokonale zúčtováno se všemi starými zbytky cizích kultur a aby byly vytvořeny národu vlastní nové formy denního života – národní pro lid a mezinárodní pro vývoz“.*<sup>30</sup>

To, jak se doboví autoři snaží přispět ke vzniku původního českého porcelánu, budí občas úsměv. Například Bohumil Dobiáš řeší vhodnost různých keramických materiálů k různým námětům: „*Rybáře-chlapy si jistě nepředstavujeme v porcelánu, který by nevyvolal náladu a bahnité prostředí rybářovy těžké práce a ani by barevně nevystihl jeho monumentální koženou drapérii. Naopak pomyslným bytostem, například vile, svědčí křehčí subtilní porcelán.*“<sup>31</sup>

K debatě přispěl velmi konstruktivně JUDr. Jiří Vokálek,<sup>32</sup> který v reakci na stále pranýřování předválečné německé produkce namítá, že užívané tvary a dekory požadují cizí trhy, a tak jakékoli experimenty s „československým svérázem“ budou pravděpodobně komerčně ztrátové. Soudí, že „*umělecká revoluce nemůže být vybojována v průmyslu, jenž by na experimentování ekonomicky doplácel, nýbrž ve výtvarném umění samém, které musí nejprve změnit vkus širokých vrstev*“. Zavrhuje užívání folklórních motivů a východisko hledá především v pečlivém výběru kvalitních předválečných tvarů a vzorů, protože v Čechách nevidí žádné v oboru zkušené výtvarníky, kteří by se úkolu vytvářet nové tvary a vzory mohli ujmout.

Ředitel Československých keramických závodů Dr. Holátko vidí řešení tohoto problému v nástupu nové generace designérů. S poukazem na očekávaný vývoj keramického průmyslu ve světě navrhuje vybudování výzkumného ústavu pro porcelán. Za důležité považuje posílat mladé výtvarníky do USA a západní Evropy na zkušenou, aby se seznámili s nejnovějšími trendy, které by byly poté zaváděny do výroby.<sup>33</sup>

V této věci k zavedení určitých opatření skutečně došlo. Roku 1946 ministerstvo průmyslu v součinnosti s ministerstvem školství, věd a umění zřídilo Sbor pro péči o výtvarný dorost.<sup>34</sup> Ve sboru zasedali zástupci ze Svazu českého díla, Uměleckoprůmyslového muzea a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Sbor zprostředkovával umisťování studentů do průmyslových podniků nejprve na prázdninové stáže a později i na delší dobu. Studenti VŠUP si sami mohli vybrat,

<sup>30</sup> Josef VYDRA: Jídelní servis Bohumila Dobiáše, in: *Tvar* II, 1949, č. 4, 112.

<sup>31</sup> Bohumil DOBIÁŠ: O novou uměleckou keramiku, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 4.

<sup>32</sup> Jiří VOKÁLEK: Několik slov o umění a porcelánu, in: *Sklo a keramika* III, 1947, č. 1, 19.

<sup>33</sup> Výrobní předpoklady porcelánového a keramického průmyslu, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 1.

<sup>34</sup> Karel HERAIN: Sbor pro péči o výtvarný dorost, in: *Tvar* V, 1952, č. 6, 174–177.

v jakém závodě chtějí působit a měli možnost zde realizovat své školní práce. Smyslem akce mělo být seznámení budoucích designérů se skutečnou výrobou, lišící se často od školní teorie. Předpokládalo se, že výroba tak najde perspektivní talentované výtvarníky a po studiu je zaměstná jako návrháře. V roce 1950 byla činnost sboru z nezjištěných důvodů ministerstvem zastavena.

Zůstává otázkou, do jaké míry měla činnost sboru nějaký praktický efekt. Někteří výtvarníci, kteří jistou dobu v provozu díky sboru strávili, například Pravoslav Rada či Marie Rychlíková, později při navrhování projeví nepochopení pro specifika porcelánu a neuměli se oprostit se od keramického názoru. Naopak například výtvarnice Blažena Martinková či Hana Benešová, které studovaly VŠUP v padesátých letech, tedy již po zrušení sboru, trávily ve výrobě dostatek času, aby si technologii osvojily.

Otázku sbírání zkušeností v Evropě a USA vyřešil únorový převrat, po kterém byl výjezd na Západ běžným občanům Československa znemožněn. Jediný výtvarník z okruhu designérů porcelánu, který stihl zahraniční stáž, byl Pravoslav Rada, jenž strávil několik měsíců ve Skandinávii. Právě nedostatek kontaktů s vývojem v zahraničí měl vliv na retardaci českého poválečného porcelánového designu.

## PRVNÍ SOUTĚŽ NA NOVÝ TVAR

Výroba porcelánu se ještě nestačila ani řádně zkonsolidovat a již v květnu 1947 vyhlásil národní podnik Československé keramické závody veřejnou anonymní soutěž návrhů na výrobu porcelánového, pórovinového a kameninového zboží. Podle článku Výtvarná soutěž Československých keramických závodů<sup>35</sup> měly být navrhovány čajové a kávové servisy spolu s drobným užitkovým porcelánem (vázy, dózy, popelníky). Hlavním účelem soutěže bylo vyhledat schopné výtvarníky, se kterými by mohl vypisovatel soutěže do budoucna spolupracovat.

Návrhy zasílali soutěžící do Uměleckoprůmyslového muzea k rukám ředitele Dr. Karla Heraina. Měly být provedeny buď ve skutečném materiálu, v sádrových modelech, nebo kreslené a malované na papíře, výhradně ve skutečné velikosti. Soutěž začala 15. května 1947 a končila 30. srpna 1947. Již sám fakt, že výtvarníci měli na odevzdání pouze tři a půl měsíce od vyhlášení, naprosto vylučoval odevzdání návrhu v porcelánu. I modely v sádře vyžadují čas, a tak se dá předpokládat, že většinu přihlášených návrhů odevzdali soutěžící pouze v kresebné podobě.

O průběhu soutěže a jejích výsledcích máme bohužel velmi málo informací. Článek věnující se soutěži jsem objevil po dlouhém hledání v časopise *Československo*. Josef Vydra<sup>36</sup> zde především vyjadřuje velké zklamání nad tím, že většina soutěžících ve svých návrzích pouze eklekticky uplatnila tvarosloví a ornamentiku různých historických slohů a vůbec se nesnažila o tvorbu nového tvaru. Za světlou výjimku označuje dva oceněné návrhy. První, od provozního architekta Petra Tučného,[1] chválí za „průmyslové, strojové“ formy zaměřené na ergonomii, oproštěné od plastického dekoru. Vydrovo uznání je oprávněné, za hlavní devízu návrhu lze i z dnešního odstupu považovat především skvělé tvarování ucha jako rukojeti s prohlubněmi pro jednotlivé prsty. Toto praktické a výtvarně působivé řešení nemělo pravděpodobně v tehdejší světové produkci obdoby. Jaká škoda, že návrh nebyl proveden ani v prototypu.

Jako druhý návrh časopis reprodukoval zvláštní cenou ohodnocený servis Jiřího Kemra,[2] který oproti Tučnému nic nového a originálního nepřinesl. Působí

<sup>35</sup> REDAKCE: Výtvarná soutěž Čs. keramických závodů, národní podnik, in: *Sklo a keramika* III, 1947, č. 6, 92.

<sup>36</sup> Josef VYDRA: Cesta československé keramiky k umění, in: *Československo* III, 1947, č. 1, 357–377.

spíše jen jako variace na prvorepublikové tvary, navíc nepříliš povedená. Jednotlivé kusy souboru jsou tvarově nesourodé, konvice působí příliš těžkopádně.

Již zmíněný nedostatek informací o soutěži způsobil i fakt, že časopis *Sklo a keramika* tímto ročníkem ukončil svou činnost a jeho nástupce, časopis *Sklář a keramik*, se v prvních ročnících zabývá výhradně sklem. V časopise *Tvar*, který začal vycházet roku 1948, o soutěži najdeme jen zmínku v článku od Josefa Vydry,<sup>37</sup> který se zde věnuje obecnému úpadku československého designu. Spolu s konstatováním, že nás už zahraniční výroba předběhla, soutěž hodnotí takto: „*Nedávná soutěž, kterou vypsal Národní podniky keramické, přesvědčila o tom, jak tvarová vyspělost u soutěžících zeje prázdnotou a jak se soutěžící zbytečně hnali za novým dekorem na špatných a starých konvenčních tvarech.*“ Z toho vyplývá, že návrhy nemusely být nutně špatné, ale nevyhovovaly obecně proklamovaným požadavkům na nový, specificky český tvar, o kterém pojednávala předchozí kapitola. Vydrů tato „dezorientace“ vedla k tomu, aby čtenáře poučil o zásadách navrhování keramických a porcelánových nádob. Jako základní tezi razil návrat ke kulatým tvarům: „*Všechny hranaté, rohaté, tlačené i lité tvary nádob jsou protismyslnou formou, i když jinak splňují účel. Jsou protidynamické, zbytečně hranaté, a tím neestetické. Vyžaduje tedy mnoho pečlivého studia, než se autor prodere k technickým základům tvarů, kterých vlastně není mnoho a jejichž účelovost a forma jsou staletími stabilizovány. Jen v rámci této stabilizace se smí výtvarník pohybovat svou fantazií a nemyslet, že jakákoli umělecká zvůle je mu dovolena.*“ Výše zmíněná citace patrně osvětluje hlavní důvod, pro který komise i v budoucnu progresivní návrhy notoricky zamítaly. Čas ukázal, že vzniklo dost nekulatých tvarů, dobrých nejen po výtvarné, ale i funkční stránce.

V archivu Uměleckoprůmyslového muzea se mi nepodařilo žádné materiály týkající se soutěže nalézt. K akci se váže pouze záznam o deseti dnech, kdy byly návrhy vystaveny pro veřejnost. Jak uváděl již zmíněný časopis *Sklo a keramika*, měla být soutěž prvním článkem široké propagační akce, jež by vzbudila všestranný zájem o keramiku, zejména pak o porcelán jak v kruzích výtvarných umělců, tak i u celé kulturní veřejnosti. Je otázkou, zda se tyto ambice naplnily, protože s následnými politickými změnami byly pro nábor výtvarníků do průmyslu zvoleny zcela jiné metody.

---

<sup>37</sup> Josef VYDRA: Návrat k tvarům, in: *Tvar* I, 1948, č. 5–6, 129–137.

## VÝTVARNÍCI A VÝROBA

Jak jsem již uvedl výše, porcelánový průmysl byl znárodněn bezprostředně po válce. Vliv k moci se deroucí komunistické strany byl podle pamětníků zřejmý dávno před únorovým převratem. Přesto došlo po „vítězném únoru“ k určitým, ne nepodstatným změnám i v průmyslovém designu.

Pro řadu umělců, kteří se do té doby živili volnou tvorbou či privátními zakázkami, znamenala politická změna pohromu. Členství v Českém svazu výtvarných umělců,<sup>38</sup> se stalo povinným. Bez něho nebylo možné se uměním profesionálně živit. Vznikl Akční výbor Svazu československých výtvarných umělců vedený malířem Aloisem Fišárkem a Akční výbor českých výtvarníků, kterému předsedal Adolf Hoffmeister. Tyto výbory měly za úkol mimo jiné vylučovat odpůrce režimu z veřejného života a zajistit redukci uměleckých spolků a organizací.<sup>39</sup> Svaz kontroloval veškerou oficiální uměleckou činnost, styl se musel přizpůsobit požadavkům nové doby. Na sjezdu národní kultury v dubnu 1948 byl za jediný právoplatný styl označen socialistický realismus. Za dekadentní a přežitě byly označeny takřka všechny směry moderního umění.<sup>40</sup> Proto někteří výtvarníci hledali východisko v tvorbě „apolitického“ průmyslového výtvarnictví. Příkladem budiž například spolupráce sochařů Vincence Vinglera či Jiřího Bradáčka s porcelánkou v Duchcově, zaměřenou na figurální porcelán. Z malířů jmenujme Jana Kotíka a Václava Tikala.

Hojně proklamovanou doktrínou bylo zkulturnění prostředí pracujícího lidu. Rudé právo útočilo na výrobky předsocialistického období takto: *„Soukromokapitalističtí výrobci se nikdy nesnažili, aby se jejich tovary vyznačovaly vkusem, naopak měli všechny důvody, aby vyráběli předměty nevkusné. Setkávali jsme se s nimi na každém rohu, trh byl jimi zaplaven... Teprve nyní byly dalším znárodněním výroby zajištěny podmínky, aby výtvarná stránka výroby byla zajištěna.“*<sup>41</sup>

<sup>38</sup> SČVU byl založen roku 1948 výbory Národní fronty. Jeho struktura a činnost byla převzata ze SSSR.

<sup>39</sup> Jiří KNAPÍK: *V zajetí moci*, Praha 2005, 19.

<sup>40</sup> Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ: *České umění 1948–1989*, Praha 2001, 105.

<sup>41</sup> Karel HERAIN: Výstava Věci a lidé 1948, in: *Tvar* II, 1949, č. 2, 63–66.

Pracující člověk, zejména dělník, měl mít konečně právo na díl výtvarné kultury, a to především prostřednictvím věcí, které ho obklopují a které denně používá.<sup>42</sup> Jednalo se nejen o povinnou výzdobu interiérů, ale i o spotřební zboží. Každý nový výrobek měl kromě užitné hodnoty esteticky povznášet a zušlechťovat spotřebitele, navíc za nízkou cenu. Estetická hodnota už neměla být atributem exkluzivního zboží, ale všech výrobků.

Výtvarníci měli navrhování pro průmysl považovat za službu veřejnosti a tím se jaksi očistit od minulosti, kdy nabýzeli svůj um jen privilegovaným vrstvám společnosti. Vzhledem k nedostatku návrhářů ve výrobě byly k pomoci průmyslu vyzýváni umělci všeho druhu. Výtvarný teoretik Karel Hetteš<sup>43</sup> označuje přístup výtvarníků, kteří se chtěli zabývat jen volným uměním, případně považovali spolupráci s výrobou jen za „dojnu krávu“, za nesprávný a škodlivý aristokratismus. Nechávám ovšem stranou otázku, zda tendenční články vyjadřovaly skutečný názor autorů, nebo jen přizpůsobení se tehdejšímu poměru.

Nejslibnějším způsobem pozvednutí úrovně zboží se zdálo začlenění výtvarníků přímo do výroby. Jaké mělo být jejich postavení, naznačuje redaktor Tvaru Karel Herain.<sup>44</sup> Líčí svou vizi výtvarníka, který pracuje nikoli odděleně, ale po boku dělníka. Účastní se všech výrobních postupů, což se pro něho stává předpokladem správného chápání výrobní podstaty. Z dnešního pohledu mu můžeme dát částečně za pravdu. František Fibinger měl na zapojení výtvarníků ještě vyšší nároky: „*Umělec musí přijít za dělníkem do jeho dílny, musí vnímat tvrdost a mnohdy jednotvárnost dělníkova denního zaměstnání... musí cítit napětí svalů a zápach potu, aby pochopil přetváření hmot...*“<sup>45</sup> Podle pamětníků se někteří pražští umělci skutečně pokusili porcelánovému průmyslu pomoci,<sup>46</sup> ale jejich snaha narazila na naprostý nezájem dělníků i vedení porcelánek. Podobně vzpomínají i absolventi Ateliéru keramiky a porcelánu VŠUP Pravoslav a Jindřiška Radovi či Marie Rychlíková, kteří na konci čtyřicátých let působili v porcelánkách na praxi. Právě na spolupráci s výrobou se studenti během studií připravovali, ale na závodech prý naráželi na odměřené chování dělníků a vedení prý jakoukoli spolupráci s výtvarníky zdvořile odmítalo. Při znalosti pozdějších návrhů těchto konkrétních výtvarníků pro

<sup>42</sup> Karel HERAIN: Vývoj k ušlechtilé výrobě, in: *Tvar* I, 1948, č. 5–6, 109–115.

<sup>43</sup> Karel HETTEŠ: Socialismus a výroba, in: *Tvar* I, 1948, č. 2, 63.

<sup>44</sup> Karel HERAIN: Vývoj k ušlechtilé výrobě, in: *Tvar* I, 1948, č. 5–6, 109–115.

<sup>45</sup> František FIBINGER: Národní průmysl a umění, in: *Tvar* II, 1949, č. 4, 69.

<sup>46</sup> Jindřich Marek uvedl, že pomocí duchcovské porcelánce trávil několik měsíců Karel Svolinský.

porcelán se z odstupu nelze nezájmu výroby příliš divit. Budu o nich psát v dalších kapitolách.

Další zlepšení se očekávalo od první pětiletky, vyhlášené začátkem roku 1949. Úspěch měla, dle tehdejšího rektora Karlovy univerzity Jana Mukařovského,<sup>47</sup> zajistit mimo jiné i likvidace volného trhu (v případě porcelánu nefungoval již od roku 1945) a jeho nahrazení hospodářským plánováním a socialistickým soutěžením. Právě soutěžení mezi podniky však mělo na vývoj designu velmi nepříznivý dopad. Kritériem úspěšnosti se stalo plnění plánů, hodnocených v objemu, nikoli v kvalitě či inovaci sortimentu. Jednotlivé podniky tudíž neměl důvod zabývat se vývojem a zaváděním nových tvarů.

Údajně ve prospěch zlepšení výtvarné stránky nových výrobků, ve skutečnosti však především v zájmu upevnění ideologické a mocenské kontroly, byly sloučeny Ústředí lidové a umělecké výroby<sup>48</sup> a Svaz československého díla (což znamenalo fakticky jeho likvidaci). Nový ÚLUV měl být institucí sdružující výtvarníky, kteří pomohou výrobě zajistit výtvarně hodnotné výrobky pro široké lidové vrstvy a zároveň navrhopvat zboží, které vyvolá poptávku na světových trzích.<sup>49</sup> Od proklamací k činům však vedla v komunisty řízeném Československu dlouhá cesta. Statut výtvarníků ve výrobě nebyl dlouho ani oficiálně stanoven, což dokumentuje projev profesora VŠUP Zdenka Fišárka z roku 1952. Ten poukazuje na to, že se pro výtvarníky doposud „nepodařilo vyřešit podmínky pracovní, platové ani honorářové.“<sup>50</sup> Plat designéra a jeho postavení tedy závisely na libovůli vedení továrny.

Malou efektivitu spolupráce ÚLUV s průmyslem dokumentuje krátký život Poradního sboru pro výtvarnou hodnotu porcelánových a keramických výrobků, založeného v roce 1959.<sup>51</sup> Jak nás informuje článek v *Tvaru*,<sup>52</sup> hlavní péče měla být věnována novým figurkám, protože v tomto směru prý v dosavadní výrobě přetrvávaly „největší nedostatky a nevkus.“ Tím jsou míněny komerčně úspěšné, nepříliš umělecky hodnotné pseudorokokové figurky, které vlastně

<sup>47</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ: Kultura v pětiletce, in: *Tvar* II, 1949, č. 1, 1–5.

<sup>48</sup> ÚLUV byl založen roku 1945 na základě Benešových dekretů na ochranu uměleckořemeslné výroby.

<sup>49</sup> Jan VANĚK: Pět let, in: *Tvar* I, 1948, č. 3, 73.

<sup>50</sup> Josef RABAN: K Druhé části konference SČVU, in: *Tvar* IV, 1952, č. 9, 259.

<sup>51</sup> V plénu byli zástupci ministerstva průmyslu, informací a osvěty, ministerstva vnitřního obchodu, zástupci výroby a prodeje a Svazu českých výtvarných umělců. Z výtvarníků to byli například Otto Eckert, Jan Kaplický, Julie Kováčiková, Otto Rothmayer.

<sup>52</sup> Karel HERAIN: Poradní sbor pro výtvarnou hodnotu keramických a porcelánových výrobků, in: *Tvar* IV, 1952, č. 5–6, 160–161.



dodnes tvoří základ sortimentu nejen naší porcelánové plastiky. Cílem měla být spolupráce s externími výtvarníky, většinou akademickými sochaři, kteří měli dodávat nové návrhy pro výrobu. Těžko říct, zda to lze přičítat zásluze sboru, ale ke konci čtyřicátých let skutečně došlo k tomu, že duchcovská porcelánka realizovala figurky například od Vincence Vinglera,[3] Jiřího Bradáčka,[4] Ludmily Vojířové[5] a dalších sochařů. Pro umělce, kteří přišli z politických důvodů o možnost svobodně se živit volnou tvorbou, představovala spolupráce s porcelánovým průmyslem vítaný zdroj příjmu. Figurky navržené kolem roku 1950 jsou vesměs skutečně vkusné. Jsou to zvířecí figury, pohádkové postavy, ale i Traktorista...[6]

Sbor neměl dlouhého trvání. Jeho slabinou bylo, že neměl patřičné pravomoci přimět výrobu k přijetí a realizaci návrhů, které doporučil. Navíc došlo k neshodám mezi členy z řad výtvarníků a členy sboru zastupujícími distribuci. Ta požadovala výrobu figurek, pro které měla zajištěný odbyt, tedy těch nepříliš vkusných. Z těchto důvodů ministerstvo průmyslu poradní sbor výnosem ze dne 26. května 1951 rozpustilo.

Jeden z mála šťastných případů, kdy došlo k zařazení výtvarníků do výroby, souvisel se vznikem výtvarného oddělení v Klášterci nad Ohří, které založil roku 1948 akademický malíř Václav Křížek. O jeho osobě je k dispozici minimum informací a je těžko soudit, proč se angažoval právě v porcelánu. Není dokonce znám ani žádný jeho návrh. Pod jeho ochranou coby člena KSČ však mohl být v Klášterci zaměstnán Karel Havlíček, původním povoláním právník, amatérský surrealistický malíř, pro nějž se stalo výtvarné středisko únikem z dělnické profese. Od roku 1949 zde působil i nesmírně pilný a učenlivý Jaroslav Ježek, který zběhl z pedagogické fakulty v Praze. Mezi jejich úkoly patřila práce v propagačním oddělení a tvorba nových dekorů, kterými byly modernizovány staré tvary. Účastnili se i kontraktačních jednání pro případ, že by zahraniční odběratel požadoval drobnou změnu tvaru (úchytky, ouško). Pracovali v neustálé nejistotě, protože byl soustavně zpochybňován jejich skutečný přínos pro podnik. Ten produkoval vlastně jen předválečný soubor 2500 v rokokovém stylu. Situace se zhoršila roku 1950 odchodem Václava Křížka z Klášterce. Výtvarné oddělení přechodně zachránil ředitel Jan Zach, který přešel téhož roku z Louček do Klášterce. Podle svých slov nechával Ježka s Havlíčkem, aby si dělali své, a držel nad nimi ochrannou ruku, ačkoli za jeho působení do roku 1952 pro výrobu žádný zvláštní přínos

neředstavovali. Kromě velkého množství skvělých návrhů na dekory vznikaly spoluprací Ježka s Havlíčkem i malované talíře,[7] mísy, vázy[8] a moderní plastiky.[9] Ty samozřejmě nebyly do sériové výroby přijaty, ale ředitel Zach jejich tvůrcům v činnosti nebránil. Tyto plastiky vycházejí z Havlíčkových fantaskních kreseb. Zobrazují vesměs zvířata v nezvykle pokroucených pozicích, jejichž proporce jsou podivně deformované. Povrch plastik dotváří neorganický lineární dekor. Styl těchto plastik má obdobu pouze v surrealistickém sochařství.

Tyto výtvary hodnotí s uznáním Jana Hoffmaisterová,<sup>53</sup> a snad její zásluhou se některé kusy ocitly ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea. Oba výtvarníci byli v roce 1952 přesunuti na klášterecký zámek. Působili zde do roku 1954, kdy bylo výtvarné oddělení zrušeno. Význam spolupráce Ježka s Havlíčkem pro porcelánový design netkví ani tak v jejich tehdejší návrhářské aktivitě, realizováno bylo jen zanedbatelné množství návrhů, ale spíše v pozdější Ježkově tvorbě, kterou spolupráce s Havlíčkem zásadně ovlivnila. Minimální využití nadějně tvorby obou výtvarníků výrobou na přelomu padesátých let, kdy se v Evropě začaly prosazovat moderní tvary a dekory, znamenalo pro český porcelán tragickou chybu.

V roce 1949 byl veřejnosti představen rozsáhlý porcelánový soubor profesora keramické školy v Bechyni Bohumila Dobiáše.[10] Soubor tvarově navazoval na kvalitní funkcionalistické předválečné soubory, ale například oproti Sutnarovu servisu pro Družstevní práci z roku 1932[11] kladl větší důraz na funkci než na formální dokonalost. Nezvyklé je řešení konvice, která nemá výlevku vyrůstající z těla, ale po vzoru džbánů tvoří elegantní křivkou hubičku. Dekor se omezil na barevnou linku při okrajích. Těžko říci, zda se zde Dobiáš záměrně odchyluje od funkcionalistické doktríny a užívá méně strohé, hravější tvarosloví, jaké se v té době objevovalo ve světě.<sup>54</sup> Šlo spíše o náhodnou koincidence. *Tvar* nový soubor chválil především za praktičnost a masivnost předurčující ho k běžnému užívání v dělnických domácnostech.<sup>55</sup> Jeho lidovost prý dokazoval i fakt, že je určen na obyčejnou černou kávu, nikoli drahé moka. Podle fotografií se zdá, že byl i poměrně jednoduchý na výrobu. Přestože *Tvar* ohlašoval jeho brzký prodej a ve Staré Roli muselo být již částečně hotové výrobní zařízení, k sériové výrobě nakonec nedošlo. Z

<sup>53</sup> Jana HOFFMAISTEROVÁ: Klášterecký porcelán, in: *Tvar* IV, 1952, č. 1, 27.

<sup>54</sup> V NSR se Josef Hillerbrandt, Heinrich Löffelhardt a Wilhelm Wagenfeld zabývali navrhováním servisů, pro které je typická právě hybná, hravá elegantní forma uvolňující přísnost funkcionalismu.

<sup>55</sup> Josef VYDRA: Jídelní soubor Bohumila Dobiáše, in: *Tvar* II, 1949, č. 4, 112–113; Josef VYDRA: Bohumil Dobiáš, in: *Tvar* II, 1949, č. 9–10, 293–296.

jakého důvodů, to lze dnes těžko odhadnout. Na rozdíl od jiných odmítnutých návrhů se jednalo o skutečně kvalitní soubor. Byl vhodný pro každodenní užívání a díky nenáročné výrobě a dekoraci optimální pro poválečnou dobu. Při nízké ceně se mohl dobře prodávat i v zahraničí. Nevyužití talentů, jako byli Ježek, Havlíček nebo Dobiáš, k modernizaci porcelánového sortimentu způsobilo neodvratné opožďování za evropským vývojem, což mělo za následek postupný pokles hodnoty českého zboží na světových trzích.

## DVĚ SOUTĚŽE 1950

V roce 1950 proběhly dvě nové soutěže na porcelánový soubor. O jejich průběhu jsem nenašel jiné informace než v časopise *Tvar*. První z nich vyhlásil národní podnik Sklo a porcelán. Soutěžící měli navrhnout nový tvar stolního porcelánového či keramického souboru pro šest osob. Podle hodnocení Josefa Vydry<sup>56</sup> výsledky soutěže vyznamenané cenami opět nevybočily z pouhého upravování starých vzorů. Mezi oceněnými byl Petr Tučný, kladně hodnocený již v minulé soutěži. Porotu zaujala zejména strojová jednoduchost, důraz na funkci a oproštění od plastického dekoru. Bohužel, fotografie dokumentují pouze ergonomické využití souboru, nikoli soubor samotný, takže není možné jeho kvality posoudit. Soutěže se poprvé účastnili absolventi Ateliéru keramiky a porcelánu Otto Eckerta z Vysoké školy uměleckoprůmyslové, která měla studenty na takové úkoly řádně připravit. Soutěžící odevzdali své návrhy pouze ve skice, ačkoli k vytvoření sádrového modelu není nutné žádné zvláštní technické zázemí.

První místo vyhrála Marie Rychlíková-Pohlraichová,[12] druhé získala její spolužačka Lidie Hladíková.[13] Nutno říci, že nejde o příliš zajímavé návrhy. Oba jsou si dost podobné: hruškovité tělo konvic s důrazem na stabilitu, z něhož vyrůstá krátká výlevka, zvonovité tvary šálků. Podle skici lze těžko soudit, ale není možné se ubránit dojmům, že by lépe vyznělo jejich provedení v keramice. Pro porcelán působí příliš těžkopádně. Z VŠUP se soutěže účastnili i Pravoslav Rada a Jarmila Hejdová-Holečková, jejichž návrhy nebyly publikovány. Josef Vydra v článku uvádí, že pro moderní porcelán je typické snížení linie, která dodává nádobí stabilitu. Oproti tomu lze v evropských porcelánkách udávajících trend, jako byly německý Rosenthal a Hutschenreuther či italské Ginori, sledovat přklon k vertikalitě, která přispívala k lehkosti a eleganci konvice. K té se ale český porcelánový design pracoval až v polovině padesátých let.

Soutěž neměla žádné pokračování. Ocenění výtvarníci očekávali, že budou vyzváni výrobou ke spolupráci, ale nestalo se tak. Pro absolventy VŠUP to znamenalo velkou deziluzi. Šlo o jeden z impulzů, proč začali hledat hlavní pracovní náplň v ateliérové keramické tvorbě.

---

<sup>56</sup> Soutěž národního podniku Sklo a porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 81–83.

Druhou soutěž vypsal koncem roku 1949 Thunská porcelánka v Klášterci nad Ohří. Podmínky soutěže stanovily provedení modelů v materiálu nebo v sádře. I tak soutěžící část návrhů odevzdali jen na papíře. Soutěž byla dotována třemi cenami v celkové výši 65 tisíc korun, což se stalo pro některé soutěžící hlavním popudem k účasti. Sešlo se dvanáct návrhů, z nichž jen jediný vyhovoval všem formálním podmínkám (které neznáme). Úroveň soutěže hodnotil Karel Hetteš<sup>57</sup> jako velmi slabou. Porota se prý mohla vážně zabývat pouze dvěma návrhy: od Jaroslava Jetmara a Jaroslava Ježka, zaměstnanců klášterecké továrny. Jetmarův tvar Junior[14] byl skvělým designérským počinem. Nese už prvky předznamenávající „bruselský“ styl, tedy výlevku přímo vyrůstající z těla, aerodynamický tvar či úchytky tvaru ploutve. Výraz dotváří lineární zvlněný dekor, který tvar dynamizuje. Jetmar se, mimo jiné i záměrným vyosením otvoru konvice, nevědomky řadí mezi evropské progresivní návrháře porcelánu, kteří se bouřili proti strohosti funkcionalismu příklonem k určité hravosti. Právě to však porota Jetmarovi vyčetla.<sup>58</sup> Konstatovala sice určitý přínos, ale kriticky hodnotila fakt, že působí příliš exkluzivně (což bylo v této době hodnocení pejorativní). I z toho je patrné, že doba na progresivní design v Čechách dosud nedozrála.

Ježek návrh dodal pouze na papíře.[15] Ozvláštnění dosti konvenčního vejčitého tvaru konvice dosáhl jejím zploštěním ze stran. Podle vzpomínek pana Jetmara se Ježek účastnil až na poslední chvíli s vidinou 3000 korun, které soutěžící obdrželi za účast.

Podle Václava Křížka z porovnání obou soutěží vyplývá, že absolventům VŠUP chybí zkušenost z tovární výroby. Nemají dostatečné znalosti o funkci a únosnosti materiálu a je pro ně vesměs typický keramický výtvarný názor, který, aplikován na mnohem jemnější porcelán, působí těžkopádně. Naopak lidé z výroby prý nejsou schopni oprostit se od tvarů, s nimiž přicházejí denně do styku. Buď je napodobují, nebo se až křečovitě snaží udělat něco úplně jiného a mají sklon k exkluzivitě a extravaganci.<sup>59</sup>

Jak ukazují i odmítnuté návrhy, které *Tvar* prezentoval bez udání autora jako odstrašující případ, panoval tehdy mezi teoretiky (Hetteš, Vydra) přímo odpor vůči odvážnějším a nekonvenčním návrhům.

---

<sup>57</sup> Karel HETTEŠ: Soutěž Thunské továrny na porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 83–84.

<sup>58</sup> Podle pana Jetmara mu byl členem poroty Karlem Hettešem vyčítán nesmyslně aerodynamický tvar.

<sup>59</sup> Václav KRÍŽEK: Pokusy o nový porcelán a kameninu, in: *Tvar* III. 1950 číslo 3, 80–81

Křížek hodnocení obou soutěží uzavírá v tom smyslu, že by se prostřednictvím osvětové výstavy potenciální návrháři měli nejprve seznámit s historickým vývojem porcelánového souboru jako takového a zároveň s následováníhodnými vzory z ciziny. Žádná taková výstava ani podobné akce se však nekonaly. Tato i další soutěže byly vlastně jen formalitou. Výroba o žádné inovace nestála, protože se stále slušně prodávaly stávající konvenční tvary.

## STUDENTI VŠUP A VÝROBA

Ateliér keramiky a porcelánu profesora Otto Eckerta byl ustaven v roce 1948 v rámci reorganizace Uměleckoprůmyslové školy. Výuka se zaměřovala na přípravu absolventů pro spolupráci s výrobou. Podle pamětníků se kvalita výuky postupem času výrazně zlepšovala. Zatímco absolventi prvních ročníků<sup>60</sup> si stěžovali na nedostatečné technické zázemí a nízké Eckertovy pedagogické schopnosti, mladší<sup>61</sup> naopak tvrdí, že kvalita výuky, včetně praktického zvládnutí technologie, splnila jejich očekávání. Studenti průběžně prováděli školní práce z oblasti porcelánového designu, často přímo v továrních provozech. Pomáhali jim v tom staří zkušení modeléři, nezřídka Němci. Už během studia se řešily úkoly pro výrobu, převážně figurálního porcelánu.

Nejstarší absolventi (Pravoslav a Jindřiška Radovi, Marie Rychlíková, Děkana Mírová, Lýdie Hladíková) nacházeli, po účasti na soutěži v roce 1950, která vyšla naprázdno, obživu v ateliérové keramice a spolupráci s ÚLUV a Dílem. Posléze se staly jejich živobytím převážně realizace v architektuře. Návrhy jejich keramických servisů jsou inspirovány především asijskou keramikou. To nevadilo v případě ateliérových prací, keramické pojetí je však vesměs typické i pro jejich návrhy pro porcelánovou výrobu. To jim již tehdy oprávněně vyčítal Bohumil Južnič, který považoval v „době nových technických a tvůrčích možností“ za nesmyslné, když výtvarník tvaruje nádoby pro sériovou výrobu tak, aby působily rukodělně.<sup>62</sup>

V roce 1952 probíhala v Uměleckoprůmyslovém muzeu výstava Vnitřní zařízení pracoviště a obydlí.<sup>63</sup> Prezentovány zde byly nové porcelánové soubory pro závodní kuchyně a nemocnice (bohužel se nedochovaly žádné fotografie) i dekorativně užitkový porcelán a figurky, vyráběné v duchcovské porcelánce. Část z nich se dnes nachází v depozitáři Uměleckoprůmyslového muzea. Jsou to mimo jiné naturalisticky modelované zvířecí figurky od Jiřího Bradáčka a poeticky laděné figurky žen Ludmily Vojířové.[16] Vystaveny byly i figurky studentů VŠUP. Jejich práce prezentují ojedinělý projev socialistického realismu v české

<sup>60</sup> Pravoslav Rada, Marie Rychlíková.

<sup>61</sup> Jindřich Marek, Blažena Martinková, Jarmila Hejdová.

<sup>62</sup> Bohumil JUŽNIČ: Nádoby na výstavě keramiky, in: *Tvar* VI, 1954, č. 8, 255–258.

<sup>63</sup> V podtitulu katalogu je uvedeno, že jde o výběr typů a prototypů z výrobních programů národních a družstevních podniků první československé pětiletky.

porcelánové plastice. Od Hany Benešové to byl Fenek,[17] kterého podle vyprávění dcery zpodobnila podle živého modelu v pražské Zoo, dále Žnečky,[18] tedy dvě vesnické ženy při odpočinku, a Dělnice s olejníčkou, provedená v biskvitu.[19] K té její spolužačka Blažena Martiníková provedla pandán – plastiku Zedničky.[20] Z její tvorby vystavily ještě poeticky laděnou Trojici tančících dívek s holubicí[21] a naturalisticky pojatého Lachtana.[22]

Duchcovská porcelánka se zavádění ideologicky zabarvených návrhů do výroby spíše bránila, protože o ně nebyl velký zájem. Z dnešního pohledu se však jedná vesměs o velmi dobré plastiky, což se již nedá říci o figurce pohraničníka od studentky VŠUP Jaroslavy Hejdové, působící jako zmenšená velká socha.[23]

Problematikou zapojení absolventů VŠUP do porcelánové výroby se zabýval na stránkách *Tvaru* Jaroslav Pýcha.<sup>64</sup> Nejprve dosti odvážně kritizuje sedmiletý vývoj porcelánového průmyslu po válce: „*Musíme si otevřeně přiznat, že naše výroba se ještě potácí ve starých vyjetých kolejích... Keramické závody se sice zbavily kapitalistických organizačních forem, avšak ve způsobu vyrábění nebylo učiněno nic, hlavně pokud jde o estetickou a výtvarnickou hodnotu keramických výrobků. Výroba je stále v zajetí starého soukromě-kapitalistického myšlení.*“ Příčinu Pýcha vidí realisticky v tom, že podniky jen plní plány a normy a nevydávají žádné prostředky na vývoj. Běžný výtvarník totiž neměl vlastní zázemí ani prostředky, aby mohl provádět své návrhy v materiálu a vzorky nabízet výrobě.<sup>65</sup> Jako jediné možné řešení Pýcha navrhuje zřízení výtvarně-výzkumné provozovny, tedy malého provozu, kde jsou zaměstnání nejschopnější technologové a modeléři, kteří dokonale provádějí návrhy výtvarníků. Tento závod by vyráběl referentské vzorky, jež by předával velkým provozům k sériové produkci. Pýcha zde vizionářsky formuluje princip funkčního vývojového závodu, jaký byl o několik let později skutečně zřízen v Lesově. Protože po válce v Čechách chyběli výtvarníci, kteří by porcelánovou tvorbu považovali za svůj hlavní obor, obrací Pýcha svou naději logicky k absolventům VŠUP. Kupodivu nezmiňuje možnost, že by kvalitní designéři mohli vzejít také přímo z výroby, jak se v budoucnu v mnoha případech stalo.

<sup>64</sup>Jaroslav PÝCHA: Naše keramika a VŠUP, in: *Tvar* V, 1953, č. 7–8, 236–241.

<sup>65</sup>Jediný, kdo se o to usilovně pokoušel, byl Pravoslav Rada, žádný jeho návrh však nebyl hromadně vyráběn.



Snad díky období politického tání se vůči tehdejší situaci ve výrobě vyslovuje kriticky i Bohumil Južnič.<sup>66</sup> Považuje za nepřípustné, aby při výrobě a distribuci nádobí, tedy předmětů denní potřeby, které formují vkus pracujících lidí, byla zohledňována jen komerční hlediska. Poukazuje na to, že „*distribuce domácímu spotřebiteli někdy bezostyšně rozprodá brak, aby se jí v bilanci neobjevil jako ztráta*“. Upozorňuje na dosah kulturních škod, na psychologický vliv na socialistického člověka, způsobený užíváním „*šmejdu, který neuspokojí nikoho: ani dělníka, který ho musel udělat, ani prodavače a nejméně toho, kdo si ho koupil, z nedostatku něčeho lepšího*“. Vyzývá proto mladé výtvarníky z VŠUP k odmítání „*banálních požadavků trhu, jakož i naivních, dezorientovaných laiků*“. Južnič se zde jeví jako teoretik naprosto neznalý poměrů v porcelánové výrobě, kde právě požadavky trhu a dezorientovaní laici rozhodovali o tom, co se bude v porcelánovém průmyslu vyrábět. Južničův zkreslený pohled na tuto problematiku potvrzuje i jeho neustálé usilování o definitivní zavržení jakékoli inspirace historickými slohy, které se však ani nejlepší designéři porcelánu nikdy striktně nevyhýbali.

---

<sup>66</sup> Bohumil JUŽNÍČ: O stolním nádobí, in: *Tvar V*, 1953, č. 9, 276–299.

## SOUTĚŽ 1954

V roce 1953 došlo k určitému politickému uvolnění mezi Východem a Západem. Země sovětského bloku, včetně Československa, vyhlásily v politické i ekonomické oblasti „nový kurz“. Svůj díl na tom měla i smrt Stalina a Gottwalda.<sup>67</sup> Objevila se potřeba vyrovnat prohlubující se disproporci mezi rozvojem těžkého a lehkého průmyslu.<sup>68</sup> Toho roku skončil přidělový systém, otevřel se trh, avšak přes stoupající příjmy obyvatel nestoupala adekvátně produkce a nabídka spotřebního zboží. Lidé dávali najevo nespokojenost s nízkou životní úrovní, lišící se křiklavě od politických proklamací.

Potřeba výroby kvalitního zboží denní potřeby zazněla na XIX. sjezdu KSSS<sup>69</sup> a následně i na X. sjezdu KSČ, kde byla vyslovena také nutnost užší spolupráce výtvarníků s výrobou.<sup>70</sup> Hospodářským pracovníkům sjezd uložil povinnost vyrábět pro vnitřní trh jakostní zboží v hojném výběru.<sup>71</sup> Pracovníkům obchodu sjezd přikázal nepřijímat z výroby „každý šmejď“, ale žádat kvalitu a vkus.

Josef Raban a Jan Kotík v souvislosti s plánovanou výstavbou nových bytů vítají vznik Poradního sboru pro bytovou kulturu, jehož úkolem bylo koordinovat vývoj a výrobu nového zboží souvisejícího s bydlením. Navrhují, ve prospěch zlepšení vkusu lidu, vyškolit výtvarně vzdělané prodavače, kteří by ve specializovaných obchodech nabízeli jen kvalitní sortiment a vyvíjeli jakousi osvětovou činnost.<sup>72</sup>

Snad v souvislosti s těmito změnami dostalo Výtvarné středisko pro průmysl skla a jemné keramiky, spadající pod Textilní tvorbu,<sup>73</sup> od ministerstva lehkého průmyslu pro rok 1954 za úkol připravit tři nové soupravy pro porcelánový průmysl. K tomu účelu vyhlásilo veřejnou soutěž, ke které vyzvalo jak výtvarníky zabývající se užitkovou keramikou, tak zaměstnance z porcelánové

<sup>67</sup> Podle Jiřího Knapíka bylo „tání“ ovlivněno do jisté míry i následky procesu se Slánským v roce 1952, viz K počátkům „tání“ v české kultuře 1951–1952, in: *Zlatá šedesátá*, Praha 2000, 42–55.

<sup>68</sup> Karel KAPLAN: *Proměny české společnosti 1948–1960*, Praha 2007, 86.

<sup>69</sup> Josef RABAN / Jan KOTÍK: Současný stav a úkoly průmyslového výtvarnictví, in: *Tvar* VI, 1954, č. 1, 1.

<sup>70</sup> Josef RABAN: X. sjezd KSČ a výtvarné umění, in: *Tvar* VI, 1954, č. 7, 195.

<sup>71</sup> Josef RABAN: O prohloubení naší výtvarné výchovy, in: *Tvar* V, 1953, č. 1, 33.

<sup>72</sup> Josef RABAN / Jan KOTÍK: Současný stav a úkoly průmyslového výtvarnictví, in: *Tvar* VI, 1954, č. 1, 1.

<sup>73</sup> Vzniklo v roce 1952 a v oblasti porcelánového průmyslu do té doby nevyvíjelo žádnou činnost.

výroby. Václav Tikal hodnotí výsledky této soutěže následovně: „Žel, tato akce znovu odhalila nedostatky, se kterými jsme se setkali už v dřívějších soutěžích. U většiny výtvarníků je to nedostatek citu pro porcelán a neznalost technologie, u modelářů z výroby je to nedostatek výtvarného citu. Akce znovu dokumentuje fakt, že školení keramici zůstávají v izolaci od průmyslové výroby a jen pomalu a těžce se zbavují vlivu škol, kde se zabývají převážně jen pórovinou. Z tohoto důvodu se soutěž valně nelišila od dřívějších, v průměru byla charakterizována nejistotou, tápáním a bezradností. Tam, kde bylo možno konstatovat jistotu, shledali jsme se s eklektickou prací, nebo kameninovým pojetím.“<sup>74</sup>

I letmý pohled na otištěné návrhy dává Tikalovi za pravdu. Žádný z nich nepůsobí dojmem nějaké inovace. To se týká jak absolventů VŠUP Pravoslava a Jindřišky Radových,[24] tak i výtvarníků z výroby Karla Havlíčka[25] a Jaroslava Ježka.[26] Náznak modernosti přinesl jen návrh Jana Hahna,[27] modeléra porcelánky v Loučkách, který dal tělu konvice vejčitý tvar, užívaný například západoněmeckou firmou Rosenthal.[28] Moderní dojem však kazí historizující výlevka, ucho i tvar úchytky, které posouvají celkové vyznění ke klasicizujícímu vyznění.

Nabízí se otázka, zda v rámci zadání, jehož znění neznáme, výtvarníci nepodlehli určité přehnané autocenzuře. Mohli tak reagovat na kategorické odsouzení progresivních výtvarných názorů při předchozích soutěžích. Nedostatek invence překvapuje zejména u návrhů Jaroslava Ježka a Karla Havlíčka, jejichž tvorba byla jinak velmi progresivní.

Ministerstvo průmyslu od soutěže očekávalo konečně nějaké výsledky, kterými by naplnilo stranické proklamace o rozšíření sortimentu. Nejspíše proto rozhodlo nechat některé návrhy přepracovat a realizovat. Výtvarné středisko, jak píše Tikal, „spoléhá na vydatnou pomoc všech zkušených modelářů a ostatních techniků ve výrobě, bez nichž si ukončení tohoto úkolu nedovedeme představit. Pohovor s autory ukázal radostnou skutečnost, že modeláři, soudruzi německé národnosti, nabídli našim výtvarníkům nejužší spolupráci a nejčastější styk. Výtvarníci tuto nabídku s radostí vítají a s uznáním kvitují.“ Z toho vyplývá, že i po osmi letech od konce války měli garantovat vznik kvalitních servisů neodsunutí Němci. O schopnostech českých dělníků v porcelánovém průmyslu to

---

<sup>74</sup> Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar* VI, 1954, č. 6, 192.

mnoho dobrého nevypovídá. Akce však vyzněla do ztracena a k přijetí žádného z návrhů do výroby nakonec nedošlo.

Jedním z účastníků soutěže byl i Karel Valoušek,[29] profesor Střední keramické školy v Praze, jehož činnost je zde třeba zmínit. Věnoval se, jak nás informuje jeho nekrolog,<sup>75</sup> v letech 1953–1955 i navrhování porcelánových souborů. Z článku nevyplývá, zda je nabídl nějakému závodu, každopádně sériově vyráběny nebyly. Při pohledu na prototypy[30] se není možné opět ubránit dojmu, že by tvarům, stylově navazujícím na předválečnou tvorbu, více svědčila keramika. To platí i pro Valouškovy porcelánové vázy s krystalickými glazurami, inspirované Orientem.

---

<sup>75</sup> Jana HOFFMAISTEROVÁ: Karel Valoušek, in: *Tvar* VIII, 1956, č. 1, 23.

## VÝROBA PRVNÍCH MODERNÍCH TVARŮ

První v Čechách sériově vyráběný moderní porcelánový servis vznikl v Klášterci nad Ohří. V roce 1954 se po odchodu ředitele Jana Zacha vedení porcelánky ujal Jiří Příbyl. Ten zrušil výtvarné oddělení s poukazem na jeho malý přínos pro továrnu a na nízkou oficiální kvalifikaci obou výtvarníků. Jaroslav Ježek přijal z nouze místo ředitele internátu a Karel Havlíček odešel do Kadaně, kde se do konce života živil jako dělník.

Po návratu z hannoverského veletrhu, kde byly vystaveny již moderní poválečné tvary, se však Příbyl rozhodl rozšířit sortiment o nový moderní tvar. Podle Jaroslava Jetmara, kterého úkolem pověřil, se nejednalo o žádný pokyn shora, ale autonomní rozhodnutí ředitele, což podporuje i fakt, že nešlo o žádnou soutěž ani schvalování nějakou komisí. Pověřit úkolem jednu osobu vyšlo totiž výrazně levněji. Zadání znělo, aby servis sice působil moderně (jako předlohu prý Příbyl přivezl několik soupřav a reklamní prospekty konkurenčních firem), ale nelišil se příliš tvarově od zaběhlého sortimentu. To proto, aby se dal vyrábět na stávajícím technickém vybavení, což bylo snazší a levnější. Jetmar vytvořil návrhy na kávový[31] i čajový[32] servis během několika měsíců. Tělo bylo spíše tradiční, moderní vzhled mu dodávaly úchytky a převýšené úzké ucho. Nový tvar byl pojmenován Giovanna, na počest italské herečky Giovanny Ralli,<sup>76</sup> jejíž přítomnosti na IX. karlovarském filmovém festivalu ředitel Příbyl šikovně využil k propagaci nového tvaru. Giovanna byla v nabídce československé keramiky do počátku šedesátých let.

Ke konci roku 1954 začaly na popud vládního usnesení z 29. června 1954 ve velkých závodech vznikat technicko-výtvarná střediska. Ta formálně spadala pod Ústřední výtvarné středisko skla a jemné keramiky v rámci Textilní tvorby. Podle návrhů zkušených modelérů, často Němců, vznikaly nové tvary. Návrhy sice musela schválit komise Ústředního střediska, ale přijetí do výroby záviselo na zahraniční poptávce. Požadavky teoretiků či potřeby tuzemského trhu nebyly brány v potaz.

---

<sup>76</sup>Dalibor FIALA: Giovanna, in: *Czechoslovak Glas Review* XI, 1956, č. 11, nepag.

Modelér Jan Prášil ve Staré Roli vytvořil hladký tvar Andrea,[33] vyráběný později jako kávový, čajový i jídelní servis.<sup>77</sup> Tvar konvice možná inspiroval servis „E“, [34] který Richard Latham navrhl v roce 1952 pro Rosenthal. Modernost Andrey je docílena zúženým uchem a úchytkou tvaru ouška, užitou poprvé na tvaru 2000 Rosenthalem.[35] Paralelně byl nabízen tvar Fortuna, lišící se jen úchytkou tvaru knoflíku. Dá se tedy předpokládat, že Prášil měl k dispozici předlohy z ciziny. Historizující tvar Roma[36] Prášil vytvořil na objednávku italského trhu.<sup>78</sup> Právě proti takovým tvarům teoretici v tisku brojili. To opět potvrzuje, že pro vedení porcelánek byl export důležitější než ohnivé hlasy teoretiků.

Proklamované zapojování absolventů VŠUP do tvorby nových tvarů se ani tentokrát příliš neujalo. Podle článku v časopise *Sklář a keramik*<sup>79</sup> vznikla spoluprací modeléra Prášila s výtvarníkem Vladimírem Tichým kostra velkého souboru čítajícího čajový, kávový a jídelní servis.[37] Jedná se o historizující tvar bez jakýchkoli moderních prvků, patřící jakoby ještě do meziválečného období, což by mohla vysvětlit objednávka ze zahraničí, jako v případě Romy. Vzhledem k tomu, že jsem o tomto tvaru už nenašel žádné další zprávy, dá se předpokládat, že se do výroby nedostal.

V Chodově vytvořil Jan Hahn kompletní soubor Cornelia.[38] Podle všeho se jedná o zmodernizovaný návrh ze soutěže z předchozího roku, který Hahn protáhl do výšky podle trendu západního trhu. Výlevka velké změny nedoznala, zcela nově je vytažené úzké ucho. Úchytka sníženého víčka má oblíbený tvar ouška. Nápadně podobný tvar Gloriana[39] navrhl v roce 1950 Wilhelm Wagenfeld pro západoněmeckou porcelánku Thomas Marktrewitz. Moderně pojatý byl i Hahnův čajový a jídelní servis Lidia[40] elegantních zaoblených linií. Hahnovi prý prospěla zahraniční cesta na zkušenou.<sup>80</sup> To potvrzuje inspiraci západní produkcí a zároveň naznačuje, že vyvolení jedinci mohli již tehdy uskutečnit cestu na Západ. Přestože zmíněné servisy svou výtvarnou kvalitou překonaly veškeré návrhy ze soutěží a vesměs vyhovovaly i nárokům teoretiků, časopis *Tvar* jejich vznik zcela ignoroval. Důvod spatřuji v tom, že se autoři článků zabývali jen tvorbou svého vyvoleného okruhu výtvarníků, zejména

<sup>77</sup> Miroslav ZACH: Porcelain from the Stará Role Works, in: *Czechoslovak Glas Review* XII, 1957, č. 3, nepag.

<sup>78</sup> Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Classic Beauty, in: *Czechoslovak Glas Review* XII, 1957, č. 1, nepag.

<sup>79</sup> Václav TIKAL: Thunská – nový tvar – nové dekory, in: *Sklář a keramik* VI, 1956, č. 6, 149.

<sup>80</sup> Václav TIKAL: Nové tvary v porcelánu, in: *Sklář a keramik* VII, 1957, č. 7, 213.

absolventů VŠUP. Například Jana Hoffmaisterová se pochvalně vyjadřuje o návrhu na porcelánový servis Pravoslava a Jindřišky Radových,[41] vyvzorovaný roku 1955 spolu s několika dalšími předměty v Březové.<sup>81</sup> Jednalo se už o několikátý neúspěšný pokus Radových angažovat se v porcelánové výrobě. Servisu se po funkční stránce nedá nic vytknout, ale není jaksi designérsky zajímavý. Podobně působí o dva roky mladší soubor,[42, 43] prezentovaný na výstavě obou manželů v roce 1957.<sup>82</sup> Návrh kombinuje komponenty z porcelánu a keramiky, jak bylo zvykem například ve Skandinávii.

Tyto soubory dokumentují i propastný rozdíl v řemeslné kvalitě mezi návrhy absolventů VŠUP a tvary, které provedli pro veřejnost anonymní modeléři ve výrobě. Zatímco tehdejší tovární výrobky působí precizním dojmem a plně využívají jemnost a křehkost porcelánu, soubory Radových působí, jako by byly točeny na kruhu. Radův tvrdošíjně keramický přístup, kterým spolehlivě pokazil většinu svých návrhů pro porcelán, potvrzuje i jeho pozdější názor na moderní trendy v porcelánové výrobě: „*Máme mnoho aerodynamických porcelánových servisů a figur. To je velký omyl! Základem keramické technologie je přece kruh, ať sádrařský nebo hrnčířský. To znamená, že tvary točené jsou nejvhodnější a nejpřirozenější.*“<sup>83</sup> Dodnes zatrpklá obvinění pražských keramiků, kteří se tolikrát neúspěšně snažili své návrhy do výroby prosadit, se s odstupem zdají neoprávněná.

Jak napsal Václav Tikal:<sup>84</sup> „*Škoda, že vývojová oddělení nebyla zřízena už dávno, protože nás tato liknavost stála v mnohých směrech postavení na světových trzích.*“ Zdůrazňuje, že aktuálně populární a žádané návrhy někteří čeští výtvarníci (Ježek, Havlíček i sám Tikal) nabízeli již před šesti lety a byli s posměchem odmítnuti...<sup>85</sup>

<sup>81</sup> Jana HOFFMAISTEROVÁ: Keramika Pravoslava a Jindřišky Radových, in: *Tvar* VII, 1955, č. 7–8, 228–235.

<sup>82</sup> Josef RABAN: Keramika dnešní doby, in: *Tvar* IX, 1957, č. 7, 197–216.

<sup>83</sup> Zdena HLVOVÁ: Před mezinárodní výstavou keramiky, in: *Domov* IXX, 1962, č. 2, 4.

<sup>84</sup> Václav TIKAL: Nová užitková souprava v porcelánu, in: *Sklář a keramik* V, 1955, č. 6, 137.

<sup>85</sup> Žádné Tikalovy návrhy se mi nepodařilo nalézt.

## VINOHRADSKÉ VÝTVARNÉ STŘEDISKO

Ke konci roku 1954 vzniklo i výtvarné středisko Spojených keramických závodů, umístěné v právě zrušené keramické škole v Praze na Vinohradech. Jeho hlavním úkolem bylo vytvářet návrhy na nový figurální porcelán pro závod v Duchcově. Šlo hlavně o to, nahradit umělecky bezvýznamné, často nevkusné historizující figurky moderními. Ty měly zobrazovat „společensky nezávadné“ náměty (hlavně žádné rokokové galantní scény), které zároveň vzbudí zájem trhu. Část návrhů přebírala porcelánka v Duchcově a část se vyráběla v malých sériích přímo ve středisku.

Výtvarníci se rekrutovali z čerstvých absolventů Ateliéru porcelánu a jemné keramiky profesora Otto Eckerta na VŠUP. Ten své žáky na počátku padesátých let na tvorbu figurálního porcelánu připravoval. Vedoucím střediska byl Václav Dolejš, který sám provedl jen nikterak zajímavou figurku Ježka.[44] Návrhováním figurek byly pověřeny tři bývalé spolužačky. Blažena Martiníková vytvořila několik Dívek v plavkách,[45] figurky dětí, například Holčičku s medvídkem[47] či šaškem. Coby náhrada za rokokové dámy vznikly Baletky. Jarmila Hejdová provedla několik realisticky ztvárněných zvířecích figurek, například Zeburu[48] či Žirafu. Její doménou byly figurky ze sportu, například Diskařka či Bruslařka.[49] Hana Benešová se nechala při tvorbě figurek inspirovat svým okolím. Tak vznikla Batolata s kačerem[50] a s maňáskem zbodobňující autorčinu dceru. Pejsci Benešové jsou jen obyčejní voříšci[51] v nijak vznešených pozicích. Sympatie vzbuzuje Myška. Za skvělý považují návrh na Popelku,[52] která byla ovšem k nepoznání zohavena masovou výrobou v Duchcově.[53]

Se střediskem spolupracovali externě i další výtvarníci jako Vincent Vingler či Jiří Bradáček. Výrobou malých sérií vysoké kvality se zde zabývala skupina velmi schopných dělníků, vesměs absolventů zrušené keramické školy.

Koncem roku 1954 bylo Ústřední výtvarné středisko postaveno před státně politický úkol vyrobit sérii figurek pro blížící se spartakiádu. Figurky cvičenců musely být ve velkém množství dodány na trh během půl roku od zadání. Proto úkol nebyl svěřen pražskému středisku, ale přímo duchcovské porcelánce. Zadání určovalo, aby výtvarníci zachytili cvičence v typických pozicích. Úkolu se ujali



stálí spolupracovníci Ústředního výtvarného střediska akademičtí sochaři Vlasta Stunová, Helena Zenklová, Vladimír David[54] a Alena Krejčová.[55] Jak píše Tikal, vzhledem k malé zkušenosti s výrobou čekaly tvůrce velké technologické problémy, hlavně při výpalu. Figurky nestály, bortily se a musely být podpírány. Kvůli zakrytí kazů musely být dekorovány na glazuru a nikoli solí pod glazurou, jak se původně plánovalo. Původní návrhy představovaly relativně kvalitní příklad porcelánové plastiky ve stylu socialistického realismu. Tikal hodnotil výsledky kladně,<sup>86</sup> v *Tvaru* litovali, že byly návrhy ve výrobním procesu poškozeny špatným provedením kresby v obličejích.<sup>87</sup> Ještě menší nadšení dává najevo monogramista P. S., autor článku Akumulace aneb hrůzy v porcelánu ve *Výtvarné práci*.<sup>88</sup> Ten po drtivé kritice na trhu stále nabízených figurek v rokokovém stylu a hlavně nových parafrází na ně píše o nových návrzích: „*Druhou eventualitou jsou nové modely, především akty a soudobé pokusy o žánry. Tady dosahují naše výrobky skutečně mezinárodní úrovně nevkusů. Barevnost ještě zvyšuje jejich kýčovitost a lascivitu. Je na výrobě, aby začala spolupracovat s dobrými výtvarníky. Pak by snad nemohly vznikat takové masové umělecké pohromy, jako jsou figurky s náměty ze spartakiády.*“ Na obhajobu zúčastněných výtvarníků je třeba dodat, že autor hodnotil velkosériové výrobky, které se od dobře propracovaných modelů úrovní zpracování zásadně lišily.[56]

Velkosériová výroba byla pro výtvarníky zásadním problémem, protože na další osudy svého návrhu neměli žádný vliv. Podle vyprávění Blaženy Martiníkové a Jarmily Hejdové se potýkali i s nekonečnými připomínkami komisi, kdy museli své návrhy několikrát, často zcela zbytečně upravovat, než byly přijaty.

Jak nás informuje *Sklář a keramik*,<sup>89</sup> vyslyšeli zástupci distribuce stížnosti na nekvalitní zboží z NDR a pověřili středisko, aby započalo vzorování užitečně-dekorativních předmětů (vázy, dózy, svícný, popelníky), které byly po válce v Čechách staženy z výroby. Návrhy byl pověřen Vladimír Tichý. Ten v této době tvořil ještě poměrně klasické tvary, ale od počátku experimentoval se solnými dekory,[57] které se staly typické nejen pro jeho pozdější bruselský soubor, ale i pro porcelánový design přelomu padesátých a šedesátých let vůbec.

<sup>86</sup> Václav TIKAL: Nové tvary ve skle a keramice, in: *Sklář a keramik* V, 1956, č. 4, 90.

<sup>87</sup> Jindřich ŠVEC: Upomínkové předměty pro 1. celostátní spartakiádu, in: *Tvar* VII, 1955, č. 5, 134–137.

<sup>88</sup> P. S.: Akumulace aneb hrůzy v porcelánu, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 10, 6.

<sup>89</sup> Václav TIKAL: Nové tvary dekorativních předmětů, in: *Sklář a keramik* VI, 1956, č. 8, 199.



## VZNIK VÝVOJOVÉHO STŘEDISKA LESOV

Zásadní událostí, která ovlivnila porcelánovou tvorbu v Čechách, byl vznik Vývojového střediska v Lesově, k němuž došlo ve srovnání s ostatními závody se zpožděním až v roce 1956. Ředitel klášterecké porcelánky Příbyl tak učinil pravděpodobně na nátlak shora, protože sám dva roky předtím výtvarné středisko zrušil a výtvarníky obecně považoval za nadbytečný luxus pro provoz porcelánky. Rozhodl se středisko umístit nikoli přímo v Klášterci, ale v Lesově u Karlových Varů, kde stála zrušená porcelánka Lenhart, v té době užívaná jako sklad obilí. Volba padla na Lesov i proto, že tam ředitel bydlel a chtěl mít své výtvarníky pod kontrolou.<sup>90</sup> Prvními pracovníky střediska byli modeléři Jaroslav Jetmar, Aleš Trpkoš a Ladislav Vavřina. Na Jetmarovu přímluvu Příbyl posléze zaměstnal i Jaroslava Ježka, který se rok dost neúspěšně potýkal s funkcí ředitele internátu. Postupně vznikala malý provoz zaměstnávající další pracovníky, převážně absolventy Střední keramické školy v Karlových Varech.

Původně měl Ježek jen navrhovat dekory, ale záhy se projevil jako velmi schopný návrhář tvarů. Ještě téhož roku vznikly na základě jeho návrhů dva moderní soubory. Na rozdíl od „variací“ na západní servisy udávající trend, které vznikaly v ostatních střediscích, našel Ježek od počátku originální výraz.

Rosana[59] byla hladkým tvarem se spíše konzervativním oblým tvarem konvice, dynamizovaným výrazným uchem. Víčko zdobily vrypy a nevšedně řešená úchytky tvaru zahnuté stopky. Právě úchytky, ke kterým jsem nenašel žádnou analogii tvar ozvláštňuje.

Tvar Kleopatra[60] už představuje ryze moderní servis. Všechny duté části souboru stojí na výrazně žebrované patce, což je opět osobité řešení. Otvor konvice je konkávně projmutý, zapadá do ní víčko s nápadně velkou ouškovitou úchytkou. Převýšené ucho zde elegantně doplňuje převýšená výlevka, která při nalévání musí způsobovat vytékání z hrdla konvice. Funkce je zde nenásilně potlačena ve prospěch estetického dojmu, s čímž se u Ježka setkáme ještě v mnoha dalších případech. Estetický dojem je ovšem impozantní, všechny komponenty jsou skvěle vyvážené a tvoří dokonalý celek. Obě novinky ještě téhož roku převzaly porcelánky Dalovice a Konkordia Lesov, které spadaly pod

---

<sup>90</sup> Informace poskytl Jaroslav Jetmar.

kláštereckou porcelánku. Otázky vzbuzuje fakt, že byla Kleopatra, vzdor své nekonvenčnosti, modernímu výrazu a zároveň funkčním nedostatkům, vůbec přijata do výroby. Jak to, že byla schválena dříve tak přísnou a konzervativní komisí? Vysvětlením může být zájem zahraničních odběratelů. Nabízí se i domněnka, že ministerstvo průmyslu vyzvalo všechny podniky k rychlé inovaci sortimentu a jiný tvar nebyl k dispozici. V dlouho stagnujícím českém porcelánovém designu to v každém případě znamenalo obrovský průlom. Lesov se díky sehranému týmu mimořádně talentovaného návrháře Jaroslava Ježka a skvělých modelérů v čele s Alešem Trpkošem stal nejprogresivnějším z vývojových středisek. Ježek byl jmenován vedoucím výtvarníkem střediska a mohl se věnovat projektům, které by ještě před několika lety nebyly myslitelné. Podrobněji o nich pojednám v dalších kapitolách. Přestože se tyto výrobky mohly směle měřit se špičkovou evropskou produkcí, časopis *Tvar* jim nevěnuje ani zmínku.

## POČÁTEK DRUHÉ PĚTILETKY

Rokem 1956 začala druhá pětiletka. Směrnice strany a vlády na léta 1956 až 1960 ukládaly mimo jiné „... ve výrobě spotřebního zboží považovat za hlavní úkoly zavádění a zvyšování výroby nových druhů zboží, rozšiřování sortimentu a zlepšování jakosti a vnější úpravy nabízeného zboží... Bude třeba využít všech schopných umělců, kteří mohou přispět k zdokonalení výrobků i vychovávat nové mladé pracovníky. Bude nutné zjednat podmínky nezbytné pro jejich úspěšnou práci.“<sup>91</sup>

Josef Raban navrhuje v rámci plnění těchto úkolů zřízení vývojového závodu, který by byl vyňat z běžné plánovací praxe. Tím pravděpodobně naráží na fakt, že stávající vývojová střediska sice produkovala nové tvary porcelánového zboží, ale to bylo poplatné požadavkům zahraničních odběratelů a nezohledňovalo potřeby českého trhu. Za nezbytný považuje Raban vznik sekce průmyslových výtvarníků ve Svazu českých výtvarných umělců. Jejich dosavadní postavení mezi umělci považuje za nedůstojné, což potvrzuje tím, že „ani ve vedení svazu výtvarníků, ovládaném malíři a sochaři, ani na ministerstvu kultury nebylo a zřejmě ani není pochopení pro skutečnost, že užité umění a průmyslové výtvarnictví tvoří základ národní kultury“.<sup>92</sup>

Nutnost změny v porcelánovém průmyslu požaduje i malíř Jan Kotík,<sup>93</sup> který se při recenzi výstavy Ústředního výtvarného střediska skla a jemné keramiky pozastavuje nad tím, že zatímco ve sklářském průmyslu došlo v krátké době ke značnému zlepšení, úroveň produkce porcelánek je stále velmi slabá. Pokud Kotík přiznává některým souborům žádoucí příklon k modernímu pojetí, vyčítá jim, že jen obměňují to, co už bylo vytvořeno v NSR. Vzhledem k absenci obrázků není bohužel možné zjistit, jaké tvary Kotík tak nepříznivě hodnotí. Snad měl na mysli nové tvary zmíněné v minulých kapitolách. Je s podivem, že Kotík navrhuje inspiraci cizími vzory, což byla v té době jediná cesta, jak se zbavit provinčnosti a alespoň částečně držet krok s evropským vývojem. Vzájemné

<sup>91</sup> Josef RABAN: K organizaci našeho průmyslového výtvarnictví, in: *Tvar* VIII, 1956, č. 9, 257–261.

<sup>92</sup> Josef RABAN: Diskuse o užitém umění, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 11, 6.

<sup>93</sup> Jan KOTÍK: Interní výstavka Ústředního střediska skla a jemné keramiky, in: *Tvar* VIII, 1956, č. 4, 127.

ovlivnění je v porcelánovém průmyslu běžné od prozrazení arkána a vzniku porcelánky ve Vídni.

Jako překvapivě chabé Kotík hodnotí kreslené návrhy na servisy od absolventů a studentů VŠUP. Opět jim vyčítá, že se dostatečně neseznámili s technologií, hlavní problém vidí v přílišné hrubosti neodpovídající porcelánu. Tento nešvar absolventů Eckertova ateliéru přičítá nedostatečné ochotě výroby spolupracovat se studenty a výtvarníky vůbec. V článku O našem průmyslovém výtvarnictví<sup>94</sup> Kotík píše: *„Výtvarník má, podle vedoucích naší výroby, od svého stolu napřed rozpoznat všechny finesy potřeb továrny, pro kterou navrhuje, aniž by do továrny sám vkročil. Tento názor se ovšem projevuje na úrovni továrních výrobků, která je nízká a podivně kontrastuje s pracemi výtvarníků, které vznikly v jejich ateliérových dílnách. Z nich by bylo možné sestavit kolekci, která by nás v celém světě daleko lépe reprezentovala než to, co se dnes v oboru malířství a sochařství s oficiálním posvěcením vystavuje.“* Pravdou ovšem je, že pražští výtvarníci si spolupráci přesně takhle představovali a trávit čas v pohraničí, nebo tam dokonce pracovat, se jim příliš nechtělo. Ateliérová práce byla oborem, který jim výtvarně mnohem lépe vyhovoval, což ze zpětného pohledu potvrzuje právě rozdíl mezi jejich volnou tvorbou a návrhy pro výrobu.

Hledání příčin nedostatků v sortimentu a kvalitě zboží se stalo častým tématem článků v tisku. Otakar Mrkvička<sup>95</sup> označil za jednoho z hlavních viníků nevyhovujícího stavu porcelánové výroby aparát socialistického obchodu, jehož vedoucí kádry *„zpupně a nepoučeně, nekulturně a hrdě rozhodují vždy proti novým a původním myšlenkám. Oni mají na svědomí ty hrůzné výtvořky, které v každém okresním městě prodává Sklo a porcelán.“* Poprvé zde naplno zazněla oprávněná obžaloba distribuce coby brzdy vývoje.

Na zástupce distribuce apeloval i Václav Tikal.<sup>96</sup> Poukazoval na fakt, že v obchodech se prodávají zahraniční porcelánové výrobky často nízké umělecké úrovně, zatímco o českou keramiku a porcelán, jejichž kvalita se na základě vládního usnesení již výrazně zvýšila, distributoři nemají zájem.

Snad pro zlepšení výše zmíněných nedostatků byla v říjnu 1956 ustavena Stálá komise pro posuzování výrobků sklářských a jemné keramiky. Komisi zřízené rozhodnutím ministryně spotřebního průmyslu a ministra vnitřního

<sup>94</sup> Jan KOTÍK: O našem průmyslovém výtvarnictví, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 8, 3.

<sup>95</sup> Otakar MRKVIČKA: Diskuse o užitém umění, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 11, 6.

<sup>96</sup> Václav TIKAL: Nové figurální modely a jejich odbyt, in: *Sklář a keramik* VI, 1956, č. 1, 45.

obchodu čestně předsedal ředitel UPM Emanuel Poche a profesori Otto Eckert a Jan Kavan. Dále zde byli zástupci obou ministerstev a samotní výtvarníci. Složení komise bylo vyvážené, protože v ní zasedali i technologové, kteří posuzovali, zda se dá návrh sériově vyrábět. Zástupci obchodu zase posuzovali komerční možnosti návrhu.

Emanuel Poche ke zřízení komise napsal obsáhlý referát.<sup>97</sup> Poukazuje na fakt, že „*na domácím trhu se ocitají převážně vývozní přebytky a venku neprodejný šunt*“. Zdůrazňuje, že pokud se výroba přizpůsobí špatnému vkusu zahraničních, tedy převážně kapitalistických trhů, totéž nevkusné zboží se ocitne v českých obchodech. Vyzývá k ukončení kopírování cizích vzorů a naopak k tvorbě osobitého českého skla, porcelánu a keramiky pro tuzemský trh. Dobrou prodejnost kýčů Poche připisuje nízké výtvarné úrovni obyvatelstva. Jedním z hlavních úkolů komise proto měla být jeho postupná převýchova. K té by měla pomoci celostátní síť výběrových prodejen, kde by školení prodavači prodávali jen komisi schválené zboží.

Komise schvalovala návrhy jak od externích výtvaníků, tak i vzniklé přímo ve výrobě. Zasedala čtyřikrát do roka, vždy v některém ze závodů. Hlavním cílem mělo být zamezení výroby předmětů pod hranicí vkusu. Přes rozhodnutí komise však o zařazení návrhu do sériové výroby rozhodovali především nákupčí, kteří posuzovali hlavně šance na zahraničních trzích.

---

<sup>97</sup> Emanuel POCHE: Zřízení stálé komise pro posuzování výrobků sklářských a jemné keramiky, in: *Sklář a keramik* VII, 1957, č. 1, 20.

## EXPO 1958 V BRUSELU

Veškeré dosavadní inovace v porcelánové výrobě byly ovlivňovány požadavky zahraničního trhu, což znamenalo sice příklon k moderním evropským trendům, ale zároveň určité tvůrčí omezení zúčastněných výtvarníků.

Situace se mění s rozhodnutím ČSSR účastnit se světové výstavy Expo 1958 v Bruselu. Přes slogan „jeden den v Československu“ mající navodit v návštěvníkovi pocit, že je vystavováno běžné spotřební zboží, užívané socialistickým člověkem, nebyl vystaven žádný užitkový soubor z dosavadní nabídky. V roce 1957 vyzvalo Ústřední výtvarné středisko pro průmysl skla a jemné keramiky výtvarníky k vzorování návrhů servisů a dalších porcelánových výrobků pro světovou výstavu. Výtvarná střediska jednotlivých porcelánek měla za úkol se plně věnovat návrhářům z řad absolventů VŠUP, jejichž práce prý byla podpořena i poměrně vysokým finančním příspěvkem. Realizovat jejich návrhy měli přednostně nejschopnější modeléři. Nabízí se otázka, proč se autorsky nepodíleli tak schopní modeléři jako Jan Hahn<sup>98</sup> a Jan Prášil, kteří v předešlých letech vytvořili soubory velmi slušné úrovně. Namísto nich byli povoláni keramici, jejichž dosavadní tvorba v porcelánu nebyla příliš přesvědčivá.

Václav Tikal<sup>99</sup> vzpomíná na přípravy na Expo takto: *„Od počátku bylo nám jasné, že se nám naskýtá jedinečná příležitost k pokusu o vybočení z konvenčního myšlení v otázkách výroby moderního porcelánu a byli jsme přesvědčeni, že se bruselská výstava stane mezníkem jak v tvorbě, tak ve výrobě porcelánu.“*

Exponáty vybíraly Umělecká komise bruselské výstavy a Ústřední výtvarná komise jmenovaná ministerstvem spotřebního průmyslu. V nich zasedali významní umělci, například Alois Fišárek, Karel Svolinský, Karel Štipl a také Emanuel Poche. Není jasné, podle jakých kritérií výběr probíhal. Nedá se ani zjistit, které návrhy nebyly přijaty a proč. Vše nasvědčuje tomu, že obě komise tentokrát nesledovaly běžná schvalovací hlediska, kde dominoval komerční potenciál návrhů. Zdá se, že výtvarníci byli k modernímu pojetí přímo vyzváni. Autoři si byli vědomi výjimečnosti této zakázky a popustili uzdu své fantazii.

---

<sup>98</sup> Hahn se na přípravách podílel pouze jako modelér cizího návrhu.

<sup>99</sup> Václav TIKAL: Porcelán pro restauraci Čedok na Světové výstavě v Bruselu, in: *Sklář a keramik VIII*, 1958, č. 8, 245.



Ve vývojovém středisku Lesov vyvzořoval Václav Tikal spolu s modelérem Alešem Trpkošem soupravu Brusel.[61] Jednalo se o tvar zcela moderní, nepříliš extravagantní, se zřejmým důrazem na funkci. Tělo konvice má dvojkónický tvar, úchytka má módní tvar ouška. Tato souprava byla oceněna zlatou cenou a zavedena do výroby v Concordii Lesov. Později vznikl i čajový a jídelní servis, vyráběný v Božíčanech.[62] Díky svým funkčním kvalitám se úspěšně vyráběla do konce šedesátých let.

V Březové provedl modelér Jan Vít velký čajový a jídelní soubor Pravoslava a Jindřišky Radových.[63] Oproti jejich předchozím návrhům lze konstatovat odklon od předválečných či orientálních tvarů a naopak příklon k současným evropským trendům. Konvice má kolem konkávně vykrojeného hrdla nízký límec, výlevka organicky vyrůstá z těla. Úchytka je tvarována kónicky, takže tvoří s víčkem tehdy oblíbený tvar přesýpacích hodin, což užila již dříve porcelánka Arzberg na svém modelu 2000,[64] oceněném v roce 1954 zlatou medailí na X. milánském trienále. Přes spolupráci se skvělým modelérem působí soubor manželů Radových opět keramickým a jaksi neprecizním dojmem. Nikoli tento čajový soubor, ale jeho kávovou a jídelní verzi prodávalo ve svých prodejnách družstvo Dílo. Soubor byl, alespoň podle inventární karty UPM, vyráběn ve Vývojovém závodě Lesov. Za jakých okolností, to je záhadou.

Rudolf Haubner, modelér německé národnosti, vyvzořoval ve Staré Roli soubory Marie Rychlíkové a Děvaný Mírové. Velké chvály se dočkaly servisy vyrobené pro bruselskou restauraci Čedok. Jejich dekor byl podřízen výtvarnému řešení interiéru restaurace, kterou řešil prof. Alois Fišárek. Marie Rychlíková vyvzořovala soubor určený pro běžné servírování,[65] který však nepůsobí příliš prakticky. Kónicky tvarovanou konvici zdobí efektní, ale nepraktický límec, možná inspirovaný souborem od Harryho Stålhanea,[66] vyráběný porcelánkou Rörstrands Porslinsfabriker.<sup>100</sup> Ucho sice působí dynamicky, ale z hlediska ergonomie nepříliš funkčně. Soubor v nevelké sérii vyráběla na počátku šedesátých let porcelánka v Nové Roli.

Zapékací misky navržené Děvanou Mírovou[67] působí velmi dekorativně díky elipticky protaženým okrajům v kontrastní barvě. Velmi podobně řešila své misky z roku 1956 firma Josiah Wedgwood & Sons.<sup>101</sup> Mírová ještě vytvořila soubor pro slavnostní prostírání.[68] Konvice je, stejně jako mléčenka, tvarována

<sup>100</sup> Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.

<sup>101</sup> Gilliane NAILOR: New shapes for the table, in: *Design* 1957, č. 108, 42.

velmi organicky. Tvaru dominují převýšená víčka se stopkovitou, našikmo seseknutou úchytkou, kterou použila o dva roky dříve Mariane Westman na keramickém souboru firmy Rörstrands Westfabriker.<sup>102</sup> Terina a cukřenka pravděpodobně pocházejí ze staršího souboru, čemuž napovídají úchytky, jež tvarově vůbec nekorespondují se souborem. Lineární dekor souboru navrhla Jiřina Kaplická. Původně měl být proveden pod glazurou, ale pro neochotu výroby byl nakonec proveden na ni.<sup>103</sup> Soubory pro restauraci se vyráběly v malé sérii, takže výrobní zařízení, velká část investice do výroby nového tvaru, již bylo hotovo. K výrobě souborů Děvany Mírové nejspíš z důvodu nezájmu zahraničních obchodních zástupců nakonec nedošlo.

Marie Rychlíková vytvořila jeden soubor i pro expozici.[69] Konvice kuželového tvaru má zapuštěné víčko, což už autorka užila na svých keramických souborech. Cukřenka bez víčka je velmi dynamicky konkávně projmutá, ucha působí moderně, přesto jsou plně funkční. Tento tvar se nejen nedočkal výroby, ale v budoucnu nebyl ani vystaven či publikován. Dá se předpokládat, že již ani fyzicky neexistuje.

V Duchcově vyvzorovali za pomoci modeléra Faixe (křestní jméno se nepodařilo zjistit) své moka soupravy Vladimír Tichý[70] a Václav Dolejš. Tichého konvice se tvarově dost podobá konvici ze souboru Muzeum[71] od Evy Zeiselové.<sup>104</sup> Fotografie tohoto souboru vyráběného v první polovině čtyřicátých let v Casteleton China v New Yorku publikoval v roce 1949 časopis *Tvar*.<sup>105</sup> Tichý opět užil podglazurní solnou dekoraci doplněnou zlatem na glazuru. Soubor získal zlatou medaili, ale nikdy nebyl sériově vyráběn.

Konvice Dolejšova servisu[72] působí spíše jako moderní plastika než funkční nádoba na kávu. Přestože Dolejš s porcelánem již několik let pracoval, působí konvice, na rozdíl od ostatních částí souboru, příliš masivním dojmem typickým pro ručně modelovanou keramiku. Naopak skvěle tvarované šálky působí velmi subtilním dojmem. I v tomto případě soubor vylepšuje skvělý solný dekor. Do sériové výroby se nedostal.

V lesovském středisku Jaroslav Ježek připravoval tvar Oblázek, užívající v prvních verzích aerodynamického vzhledu vesmírné lodi.[73] Konečná verze,

<sup>102</sup> Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.

<sup>103</sup> Alexej KLUSÁK: Rozhovor nad šálkem kávy, in: *Domov – krása – zdraví* I, 1960, č. 1, 13.

<sup>104</sup> Noěl RILEIOVÁ: *Dějiny užitého umění*, Praha 2004, 401.

<sup>105</sup> Karel HETEŠ: Nový americký porcelán, in: *Tvar* I, 1949, č. 1, 30.

kterou vytvořil spolu s Jaroslavem Jetmarem, má už zcela biomorfní tvar, sice velmi efektní, ale naprosto nevhodný jak pro výrobu, tak pro běžné užívání.[74] To se dá říci i o návrhu, provedeném ve skice, pojmenovaném Brusel,[75] kde se snoubí organické tvary s aerodynamickými. Poté, co ředitel Příbyl tyto extravagance definitivně zakázal, sám Ježkovi načrtnul na litografický kámen přibližnou siluetu konvice budoucího tvaru Elka, pojmenované podle písmene L, značky lesovského střediska. Elku[76] Ježek vyvzořoval spolu s modelérem Alešem Trpkošem. Biomorfnost i aerodynamičnost zamítnutých návrhů se zde uměřeně snoubí v dokonalé harmonii. Výlevka plynule vyrůstá z těla jako větev z kmene, jehož mírné nachýlení ve směru výlevky dokonale vyvažuje křivka ucha. Dynamičnost tvaru doplňuje jakoby odporem vzduchu ohýbající se úchytková víčka. Přestože konvice více připomíná moderní plastiku než funkční nádobu, dá se používat a navíc není po technologické stránce náročná na výrobu. Zatímco cukřenka opakuje motiv projmutého hrdla konvice a mléčenka je její zjednodušenou verzí, tvar šálku i podšálku je až na ouško zcela konvenční. Pokud bychom se snažili nalézt nějaký vzor pro Ježkovy elegantní linie, můžeme zmínit soubor Interplay[77] vyráběný od roku 1953 severoamerickou firmou Iroquois China.<sup>106</sup>

V Bruselu Elka získala Grand Prix, tedy nejvyšší ocenění. Fakt, že se jedná o design na skutečně světové úrovni, potvrzuje i pochvalné vyjádření v britském časopise *Design*.<sup>107</sup> Zatímco předešlé dekory byly s různými tvary volně kompatibilní, tvar Elky skvěle dotvářejí dekory navržené Ježkem přímo pro ni. Mezi nejznámější patří lineárně zlatem provedená stylizovaná labuť na černobílém podkladu, volavky či hráči póla, jejichž rozhýbané linie tvar skvěle doplňují. Velmi decentně působí fond provedený solí pod glazurou, tvořící s bílou barvou glazury kontrastní křivku.[78]

Jaroslav Ježek navrhl pro bruselskou restauraci soubor Asmanit[79] z varného porcelánu, se kterým se v té době experimentovalo. Tvarově vycházející ze souboru Kleopatra,[60] který vznikl o rok dříve. Jeho složkou byl prý specifický kaolín z Austrálie.<sup>108</sup> Pro připravovanou výrobu se začal užívat tuzemský kaolín, načež porcelán pozbyl svou varnou schopnost a záhy přestal být v Dvorech, kde se výroba plánovala, vyráběn.

<sup>106</sup> Design standards & education, in: *Art&Industry*, 1953, č. 330, 197.

<sup>107</sup> New products et Brusel, in: *Design* 1958, č. 116, 50.

<sup>108</sup> Podle vyprávění Jaroslava Jetmara.

Na výstavu byli propašováni i Ježkovi koníci.[80] V Lesově se figurky nevyráběly, a tak nemohly být ani oficiálně nabídnuty komisi. Do Bruselu byly propašovány a sklidily velký obdiv. Ježek zde sice úročí léta strávená s Karlem Havlíčkem, ale výtvarně se posouvá dál. Koníci jsou oproštěni od dosavadního pojetí porcelánové figurky. Jednotlivé části, včetně soklu, spolu tvoří soustavu plynulých křivek. Jejich výtvarná stylizace, založená na potlačení detailů a zdůraznění dynamiky pohybu, poznamenala český figurální porcelán následujících let.

Z užitkově-dekorativního porcelánu byly vystaveny talíře a vázy Vladimíra Tichého, Jindřicha Marka a Václava Dolejše. Ti užívali svorně techniky podglazurní solné dekorace.

Marek použil při své tvorbě polotovary talířů z běžné výroby. Na ně maloval solí buď obrázky ptáků, nebo jednoduché překrývající se pruhy, čáry a klikatky, ze kterých vznikaly nápadité dekory, působící až optické efekty. Podobně Marek zdobil i své lahvovité vázy.[82] Tichý provedl na velké mísy, pravděpodobně rovněž z výroby, skvěle stylizované malby chobotnice,[81] ptáků a ryb. Z Dolejšových prací zmiňme velkou organicky tvarovanou vázu zdobenou pruhy pod i nad glazurou.[83] Tyto originály sice do výroby nepřešly, ale ovlivnily způsob dekorování, užívaný v Duchcově v dalších letech.

Z porcelánové plastiky prošly výběrem kupodivu figurky ze stávající produkce. Od Jiřího Bradáčka byla k vidění plastika Žirafy[84] z počátku padesátých let, již moderně stylizovaná, abstrahovaná od přemíry detailů. Vladimír David provedl realisticky ztvárněné bojující Šermíře.[85] Od Vincence Vinglera byl vybrán nijak zvlášť oslnivý Racek.[86] Jiří Kaiser vytvořil stylizované postavy Heroda a Salome s hlavou Jana Křtitele na podnose.[86] Ludmila Vojířová provedla dívku s květinou a Dagmar Hendrychová tři postavy z *commedie dell'arte*. [87] Do výběru se nedostaly žádné plastiky odpovídající zásadám socialistického realismu. To by odpovídalo teorii, že vyšší kruhy (snad ÚV KSČ?) samy iniciovaly odklon od tohoto směru a pokus o srovnání se západním vývojem.

Porcelán byl vystaven ve vitrínách v expozici „Československý vkus“, jejímž tvůrcem byl Jan Kybal. Podle některých výtvarníků způsobila špatná komunikace mezi Ústřední výtvarnou komisí a jednotlivými podniky redukci původně velkoryseji zamýšlené koncepce. Vedení podniků, které nemělo

z takových aktivit žádný prospěch, prý nechtělo uvolnit nejlepší modeléry pro komerčně nerentabilní projekt. Jak si stěžovali někteří výtvarníci,<sup>109</sup> záslužná práce členů komisi nebyla nakonec plně využita, protože konečný výběr exponátů a jejich vystavení v závěru ovlivnili úředníci různých ministerstev. Ti prý s pozoruhodným nepochopením pro původní výtvarný a ideový záměr rozbili celkovou koncepci keramické expozice. Exponáty byly navíc nevhodně umístěny a špatně osvětleny.<sup>110</sup>

Nikým nečekaný úspěch československé expozice vyvolal v tisku rozporuplné reakce a nastolil různé otázky. Václav Zikmund píše: „*Naše expozice v Bruselu sklídila zasloužený úspěch. A přece se mezi námi vyskytují lidé, kteří říkají: To, že jsme byli úspěšní, je potěšitelné, ale to, co jsme tam z našeho umění vystavili, se pro nás většinou nehodí, už proto tu jde o pochybnou hodnotu, když to kladně hodnotí západ...*“<sup>111</sup> Většinový ohlas výtvarné veřejnosti ilustruje názor tajemníka uměleckoprůmyslové sekce ČSVU Miroslava Jiráňka:<sup>112</sup> „*Musí nám jít o to, abychom tento malý prostor našeho Bruselského pavilonu přenesli na nejširší plochu našeho společenského a kulturního života, abychom dobré výsledky tvůrčí práce uplatnili v každodenní praxi.*“ Podobně Václav Tikal úspěšné exponáty nepovažuje zdaleka za konečné a unikátní projevy, ale naopak za začátky nového směru, jehož hlavní hodnota má být v jednoduché formě a dokonalém provedení (těmto požadavkům odpovídá především jeho vlastní soubor). Fakt, že nečekaný úspěch měl za následek i přehnaně zvýšené sebevědomí, dokazuje Tikal: „*Brusel ukazuje každému, že je v naší moci stát se skutečnou porcelánovou velmocí, především pokud jde o prvenství v otázkách vkusu a umělecké hodnoty našich výrobků.*“<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> Děvana MÍROVÁ / Pravoslav RADA / Marie RYCHLÍKOVÁ: Keramika na Expo 58, in: *Výtvarná práce VI*, 1958, č. 14, 4.

<sup>110</sup> Václav TIKAL: Naše porcelánové soupravy v Bruselu, in: *Sklář a keramik VIII*, 1958, č. 8, 314.

<sup>111</sup> Václav ZIKMUND: I vkus je kulturní politika, in: *Kultura II*, 1958, č. 49, 3.

<sup>112</sup> Beseda o tom, jaké by to mělo být, in: *Kultura II*, 1958, č. 49, 4.

<sup>113</sup> Václav TIKAL: Porcelán pro restauraci Čedok na Světové výstavě v Bruselu, in: *Sklář a keramik VIII*, 1958, č. 8, 245.

## NÁSLEDKY BRUSELSKÉHO ÚSPĚCHU

Roku 1959 proběhl XI. sjezd KSČ. Opět zde byla zdůrazněna nutnost klást větší nároky na výrobu nových druhů zboží, zvyšující kulturu bydlení a obohacující život pracujícího lidu. V rámci dovršení kulturní revoluce vystoupila do popředí otázka definitivního překonání všech vlivů buržoazní ideologie. Mimo jiné to znamenalo i urychleně nahrazovat pozůstatky buržoazních forem spotřebního zboží formami novými, socialistickému člověku bližšími.<sup>114</sup> Zásadní vliv Expa 58 na tyto změny dokumentuje článek, napsaný ještě předtím, než bylo vyhlášeno vítězství Československé expozice. Činovník exportní firmy Československá keramika zde o exportu porcelánu píše: „*My jsme tvarově zůstali hodně zpět. Teprve poslední rok částečně splatil mnohaletý dluh. Šli jsme opatrně a je třeba, abychom dnes i v budoucnu projevovali v tvarech méně revolučnosti než naši někteří konkurenti. Neuvážlivá tvarová politika, pokud jde o nové tvary, by mohla více uškodit než neprospět...*“<sup>115</sup> Po vítězství v Bruselu došlo k proměně opatrnické politiky v zásadní změnu orientace výroby na moderní, často extravagantní sortiment. Tomu, že šlo o pokyn shora, nasvědčuje projev ministryně spotřebního průmyslu Boženy Macháčkové-Dostálové ve Slovanském domě, kde předávala vyznamenání za úspěchy v Bruselu zástupcům průmyslu (nikoli výtvarníkům, ale ředitelům). V projevu mimo jiné zdůraznila: „*Dokázali jsme celému světu, že dovedeme vyrábět zboží nejen vysoké užitkovosti, ale že se vyznačuje i neobyčejnou uměleckou hodnotou a že odpovídá nejnáročnějším estetickým požadavkům... Světový ohlas tohoto úspěchu není samozřejmě krátkodobou záležitostí. Promítá se naopak do budoucích požadavků, které na nás bude mít nejen zahraniční, ale i tuzemský odběratel. Nyní je třeba, aby péče o zboží na export i pro tuzemsko byla stálým obsahem práce všech závodů.*“<sup>116</sup> Teď šlo jen o to, přeměnit onu „Potěmkinovu vesnici“ ve skutečnost.

Dalším důvodem pro zásadní modernizaci byl fakt, že na základě usnesení XI. sjezdu KSČ se plánovala výstavba nových bytů. Těch mělo do roku 1965

<sup>114</sup> Josef RABAN: XI. Sjezd KSČ a užité umění, in: *Tvar* X, 1957, č. 3, 65.

<sup>115</sup> Dr. Libor FIALA: Několik poznámek k problematice vývozu užitkového porcelánu, in: *Sklář a keramik* VIII, 1958, č. 7, 212.

<sup>116</sup> REDAKCE: Za úspěchy na Expo 58, in: *Sklář a keramik* IX, 1959, č. 6, 163.

přibýt 629 tisíc.<sup>117</sup> Vznikla tak potřeba zajistit do nich nové, kvalitní vybavení, oproštěné od vlivu minulosti a korespondující s novou panelovou architekturou.<sup>118</sup> Proto došlo 1. ledna 1959 výnosem ministryně spotřebního průmyslu k vzniku ÚBOK, tedy Ústavu bytové a oděvní kultury. Jeho předchůdcem byla Textilní tvorba, po které zdědil i budovu v Praze Na Příkopech. Úkolem ÚBOK mělo být vytváření dlouhodobého programu vývoje všech oblastí souvisejících s bydlením. ÚBOK měl spolupracovat se školami výtvarného zaměření, se Svazem výtvarných umělců, s orgány vnitřního a zahraničního obchodu i ostatními celostátními organizacemi, ovlivňujícími oděvní a bytovou kulturu. Styk s výrobou probíhal tak, že výtvarníci z okruhu ÚBOK realizovali své návrhy ve spolupráci s podniky a naopak pro pracovníky z výroby pořádali semináře o nových výtvarných trendech. Porcelán byl spolu s keramikou, sklem a svítidly zařazen pod oddělení plastického vytváření.<sup>119</sup> Pracovali zde kromě jiných Václav Tikal, Jaroslav Pýcha, Václav Dolejš, Vladimír David a později i Václav Šerák. V období, kterým se zabýváme, plnil ÚBOK především funkci jakéhosi ústředí, zprostředkujícího mimopražským výtvarníkům styk s pražským děním. ÚBOK disponoval rozsáhlou knihovnou s velkým výběrem zahraničních časopisů, kterou měli návrháři k dispozici. Zaměstnaní výtvarníci zde měli existenční jistotu a zázemí pro tvorbu. K jejich povinnostem patřila účast v různých komisích. Skutečný vliv ÚBOK na výrobu porcelánu nebyl velký, stále rozhodovala především exportní hlediska. Do výroby proniklo v prvním desetiletí jeho existence jen malé množství návrhů. Větší podíl na výrobě měl ÚBOK až od sedmdesátých let. V roce 1960 začal ÚBOK vydávat časopis *Kultura bydlení a odívání*. Měl vycházet čtvrtletně, ale vyšla pouze dvě čísla.

V médiích se koncem padesátých let stále hojně probírala spolupráce výtvarníků s výrobou, která se v Bruselu tak osvědčila. Josef Raban<sup>120</sup> několikrát vyjádřil své rozhořčení nad tím, že servis Děvany Mírové, prý tak oblíbený u hostů i zaměstnanců restaurace Čedok, výroba odmítla.<sup>121</sup> K faktu, že se návrhy externistů málokdy dostanou do výroby, Raban říká: „*Komise prohlízejí, zkoumají, a odmítají špatné věci, dobré věci schvalují a vyzdvihují nové,*

<sup>117</sup> REDAKCE: Za splnění úkolů XI. sjezdu KSČ, in: *Sklář a keramik* VIII, 1958, č. 8, 226.

<sup>118</sup> Lída VACHTOVÁ: Nové podněty pro výrobu, in: *Kultura bydlení a odívání* 1960, č. 2, 42.

<sup>119</sup> Představujeme vám ÚBOK, in: *Kultura* II, 1958, č. 40, 7.

<sup>120</sup> Beseda o tom, jaké by to mělo být, in: *Kultura* II, 1958, č. 49, 4.

<sup>121</sup> Podle pana Zacha byly všechny soubory z Bruselu nabídnuty zahraničním odběratelům a vesměs nebyly žádány. Žádný závod nechtěl vyrábět soubor, o který nestály zahraniční trhy.

*pokrokové vzory, ale nakonec se tyto nové vzory neobjeví na trhu, poněvadž nákupci žádají pořád ty staré věci. K nápravě by jistě vedlo opatření, kterým by obchod byl zavázán odebrat alespoň minimální množství vzorů a tvarů, které komise ocení jako přínos nebo zvlášť označí jako pokrokové.“*

Snad pokusem o nápravu bylo zřízení výtvarných rad pro jednotlivá odvětví průmyslu. Za jejich vznikem k 1. lednu 1959 stály tyto instituce: ministerstvo spotřebního průmyslu, ministerstvo vnitřního obchodu, ministerstvo zahraničního obchodu, ministerstvo školství a kultury, ÚBOK a Výbor československých žen. Zástupci těchto institucí měli být v radách zastoupeni spolu s výtvarníky.

Vznik rad, který zároveň znamenal zrušení Stálé komise pro posuzování výrobků sklářských a jemné keramiky,<sup>122</sup> měl být rozhodujícím krokem, jenž odstraní disharmonii mezi obchodem, výrobou a výtvarníky. Odborné komise měly působit jako poradní orgán ředitelů. Hlavním úkolem bylo posuzovat výtvarnou úroveň návrhů a prototypových vzorů, určených k masové výrobě. Měly usilovat zejména o to, aby „výtvarná linie kolekcí vycházela z rozboru společenské potřeby, vyznačovala se souladem vzorů, barev materiálů a dbala přitom racionálního využití surovin a výrobního zařízení“.<sup>123</sup>

Podle vyprávění pamětníků ani rady, ani schvalovací komise nebyly nikdy zcela nestrané. Už proto, že se tam jednotliví výtvarníci střídali a vzájemně si vycházeli vstříc. Ředitelé porcelánek se necítili jejich rozhodnutími příliš vázání. Pokud byla ve hře lukrativní zakázka, zařadili do výroby i neschválené návrhy, případně se nezdržovali čekáním na výrok komise a návrh přijali.

Snad jediný prokazatelný efekt pro český trh mohl přinést vznik tzv. generálních kolekcí. Ty měl tvořit sortiment, který by rozsahem vzorů a typů kryl základní obecnou potřebu, a to nejen po stránce kvality výrobků, ale i jejich nízké ceny. Neměly se skládat jenom z nových, ale i z vybraných starších modelů. Pro tuzemské obchody měly být kolekce závazné, čímž se, dle Kotíka, mělo zabránit libovůli nákupčích. Ti prý „mají tendenci vidět obchodní věci často krátkozrace, politicky mylně, podceňovat spotřebitele a podléhat zbytkům měšťáckého vkusu“.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Jan VANĚK: Výtvarné rady, in: *Kultura bydlení a odívání I*, 1960, č. 1, 44.

<sup>123</sup> Dobrá věc se podařila, in: *Kultura III*, 1959, č. 5, 7; Končíme diskusi o vkusu, in: *Kultura III*, 1959, č. 9, 7.

<sup>124</sup> Jan KOTÍK: O průmyslovém výtvarnictví, in: *Výtvarná práce VII*, 1959, č. 7, 4.



Další angažování výtvarníků ve výrobě mělo být podle Kotíka do budoucna prioritou. Jak se píše v článku Končíme diskusi o vkusu, „výtvarníci ve výrobě musí dostat možnost se ve své pracovní době odborně vzdělávat, sledovat naši i zahraniční literaturu, mít konečně možnost vlastní tvůrčí práce, nezávislé na práci navrhovatelské“.<sup>125</sup> Právě na absenci těchto možností si výtvarníci nejvíce stěžovali a často kvůli ní odmítli ve výrobě pracovat.

V debatách a článcích byli označeni za hlavní viníky špatného a nedostatku dobrého zboží v obchodech distributoři. Pravda je ale taková, že v případě porcelánu se na pultech běžných obchodů vyskytovaly jen tzv. svozy, tedy přebytky z exportu. Potřeby vnitřního trhu nebyly nikdy pro výrobu prioritou. Částečným řešením tohoto problému bylo zřízení Výběrových prodejen skla a porcelánu. Zde se ocitl sortiment vyrobený jen v malých nákladech. Šlo jednak o zboží skutečně exkluzivní svým provedením i obalem, ale také o takové, u kterého se měl případný zájem tuzemského trhu teprve potvrdit. Porcelán zastupovalo hlavně zboží z Lesova, případně malé série z Duchcova. Vznik těchto prodejen byl ideologicky dosti sporný. Ozývaly se hlasy, pro koho že takové výběrové prodejny vlastně jsou a nejde-li o nový druh elitářství.<sup>126</sup> První prodejnu otevřeli roku 1960 na Národní třídě v Praze, další následovaly ve všech krajských městech.

---

<sup>125</sup> Končíme diskusi o vkusu, in: *Kultura* III, 1959, č. 9, 3.

<sup>126</sup> Podle vyprávění Jaroslava Jetmara.

## VÝROBA PORCELÁNU KONCEM PADESÁTÝCH LET

V roce 1958 došlo k reorganizaci porcelánového průmyslu, při níž byly všechny továrny sloučeny do dvou národních podniků. Všechny závody na Karlovarsku spadaly pod národní podnik Karlovarský porcelán se sídlem ve Staré Roli u Karlových Varů. Národní podnik Duchcovský porcelán tvořily kromě duchcovské porcelánky i podniky Dubí (proslavené výrobou nového „cibuláku“), Most (zaměřený na výrobu hrnků) a pravděpodobně z geografických důvodů i Klášterec nad Ohří.<sup>127</sup> V Březové vznikl Výzkumný ústav jemné keramiky, zaměřený na technologii. Výtvarné středisko Lesov se díky svým skvělým výsledkům změnilo na Vývojový závod, kde měly vznikat návrhy souborů pro ostatní porcelánky. Plánovalo se soustředit v něm ty nejlepší modeléry českého porcelánového průmyslu. Díky privilegovanému postavení Jaroslava Ježka, potvrzenému úspěchem souboru Elka v Bruselu, odmítli staří modeléři z ostatních porcelánek do Lesova nastoupit.<sup>128</sup>

Ježek se stal na skoro deset let výhradním návrhářem. Ředitel vývojového závodu Josef Opluštil mu poskytl při tvorbě nových návrhů relativní uměleckou svobodu. Aby se potvrdila jejich vyrobitelnost a funkčnost, byly hned provedeny v sádře modelérským týmem v čele s Alešem Trpkošem. Vzniklo tak množství skvělých souborů. U některých je možné nalézt určitou podobnost s designem prezentovaným v dobových zahraničních časopisech. Zda je měl Ježek v té době k dispozici, to je otázka, na kterou jsem nenašel spolehlivou odpověď. V roce 1958 vznikl soubor Silva,[88] tvarově navazující na varný Asmanit. K sériové výrobě ho převzala porcelánka v Dalovicích. Kuželovitý tvar Lilie[89] se podobá slavnému souboru 2000 porcelánky Arzberg, představenému poprvé roku 1954 na X. trienále v Miláně.[64] Z neznámých důvodů nebyl zařazen do výroby. V roce 1959 se tvar Elka dočkal rozšíření o čajový a jídelní servis.[90] Dominantní kus představuje Terina, jejíž úchyty jsou vyřezány do těla. Na linie Elky navazují tři další tvary, překonávající v elegantní extravaganci i kreace Západu, což přiznává zpětně také Bernd Fritz.<sup>129</sup> Manon[91] jeví podobnost se souborem od Harryho

---

<sup>127</sup> Jarmila MARŠÍKOVÁ: Figural and ornamental china from Duchcov Works, in: *Czechoslovak Glas review* XVI, 1962, č. 5, 136–141.

<sup>128</sup> Podle vyprávění Jaroslava Jetmara.

<sup>129</sup> Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 51.

Stälhanea[66] z roku 1955, který byl vyráběn porcelánkou Rörstrands Porslinsfabriker.<sup>130</sup> Je však propracovanější a elegantnější. Soubor Tria[92] možná inspirovala dánská konvice z kovu.[93]<sup>131</sup> Víčko konvice ani nemá úchytka, což znamená v případě užívání jeho omezenou životnost. Ex[94] snad nemá svou vertikální dobu, úzká výlevka nemůže vydržet možná ani jedno mytí. Tria ani Ex s největší pravděpodobností vyráběny nebyly. Manon, z produkce Lesova, patřila spíše do vitríny, což potvrzuje fakt, že na tuzemském trhu se prodávala pouze ve výběrových prodejnách, zabalena v dárkových etujích. Malé série, které vznikly přímo v Lesově, byly z prvotřídního tenkostěnného porcelánu v dokonalém provedení. Ve srovnání s běžnou produkcí byly o několik tříd lepší.

V témže roce Ježek navrhl i soubor Jánošík[95] s originálně miskovitými víčky a zajímavě řešeným dekorem v negativním reliéfu. Soubor nakonec sériově vyráběla porcelánka v Chodově pod jménem Cyrano,[96] ovšem s konvenčnějšími víčky. Do sériové výroby v Nové Roli byl zařazen soubor Orava,[97] vycházející linií z Trii, ale díky široké základně vhodný skutečně k pití kávy. Vtipně je řešena úchytka víčka s prohlubní na uchopení prsty. Pro děti vznikl soubor Jaja,[98] obsahující zvonovitý šálek, podšálek, talíř a misku. Do výroby se bohužel nedostala skvělá přátelská souprava Hanka s dekorem ryb.[99] Dalším sortimentem, který byl v Lesově vzorován, byly soupravy doplňující servis, ve složení váza, dóza, popelník a svícen. V letech 1958–1959 vznikly soupravy Giovanna,[100] Rossana, Kleopatra[101] a Elka, tvarově vycházející ze zmíněných servisů, které měly doplnit. Samostatný byl set s motivy ryb,[102] užívající tvaru zaobleného trojúhelníku. Ten poprvé použila roku 1953 porcelánka Hutschenreuther na souboru Diadém[103] od Hanse Achtzigera.<sup>132</sup> Tyto stolní soubory vesměs převzala duchcovská porcelánka, některé kusy, například popelníky, prováděla i samostatně.

Po úspěchu koníků na Expu byly do výrobního programu zařazeny i figurky, které Ježek navrhoval v hojném množství. Již v případě koníků se mu podařilo rozbít tradici figurek, jaké vznikaly od druhé čtvrtiny 18. století. Sám k tomu řekl: „*Porcelánová figurka se stala samostatným výtvarným dílem. Sochař, který chce zmenšit velkou plastiku do porcelánového formátu, nerespektuje zákonitosti porcelánové hmoty. Výtvarník se musí těmto zákonitostem podřít. To,*

<sup>130</sup> Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.

<sup>131</sup> *Dansk Kunst Haandvaerk* 1957, č. 3/4, 91.

<sup>132</sup> Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 54.

*co je na soše realistické, je v porcelánu už naturalismus, kýč. V porcelánu jde mnohem více o tvarovou kompozici, která zjednodušuje až na hranici abstrakce. Někteří výtvarníci hořekují, že jim retušérky zkazí jejich návrhy na kýč. Ale to je především omyl výtvarníků, kteří musí počítat s hromadnou výrobou. Když se vypiplají do detailu ručičky a nehtíčky, nemohou se divit, že jim továrna bude reprodukovat kýče.“<sup>133</sup>*

Pro Ježkovy figurky je typické abstrahování od detailu a elegantní křivka podtrhující většinou pohyb či typickou pozici zobrazovaného zvířete. Figurky často nepostrádají kromě elegance ani vtip či něhu. Po konících přišly figurky Kočka, Kačeny, [104] Páv, Jitro, Volavky, [105] Labuť, Pelikán atd. Tyto figurky byly velmi jednoduché na výrobu, takže i náklady byly velmi nízké. Pro ředitele Opluštila byl důvodem výroby figurek rovněž fakt, že se jimi doplňoval při výpalu volný prostor v pecích.

Velké množství nového moderního sortimentu, který Ježek vytvořil, si však těžko hledalo cestu k zákazníkům. Pro vykreslení situace si dovolím jen v mírně pozměněném stavu přepsat otištěný rozhovor během takzvaných kontraktů. Jde o dialog mezi ředitelem Lesova (dále jen Ř) a nákupčím (dále jen N), který dokumentuje situaci při zavádění nového sortimentu do obchodů.

Ř: „Kontraktace figur, páv.“

N: „90 kusů pro celou Republiku.“

Ř: „Nabízíme 300.“

N: „Nemůžeme vzít více, máme plné sklady.“

Ř: „Nová figurka, koza.“

N: „60 kusů.“

Ř: „První série je 300.“

N: „Neznáme ještě cenu.“

Ř: „Nemůžeme vykalkulovat cenu, dokud nevíme, v jakém množství budeme vyrábět.“

N: „Nemůžeme více kontrahovat, dokud nevíme, zač budeme prodávat.“

Ř: „Když nebudete objednávat, budu muset zastavit další navrhování figur, nevyplatí se mi zaplatit nový návrh pro výrobu 60 kusů.“<sup>134</sup>

Naštěstí trh o figurky projevil zájem, a tak Páva [106] i Kozu [107] nakonec převzala duchcovská fabrika k velkovýrobě. Výtvarná kvalita lesovských výrobků

<sup>133</sup> Čtyři rozmluvy o porcelánu bez komentáře, in: *Kultura* IV, 1960, č. 24, 6.

<sup>134</sup> Čtyři rozmluvy o porcelánu bez komentáře, in: *Kultura* IV, 1960, č. 24, 6.

byla určována velkým dílem tím, že výtvarníci působili v porcelánce nikoli externě, ale jako řádní zaměstnanci. Ředitel vývojového závodu Viktor Opluštil k tomu řekl: „*Výtvarník, který chce pro nás navrhovat, by měl být u nás zaměstnán. Má zajištěnou spolupráci s modeláři a malíři, kteří okamžitě realizují jeho návrhy, takže si může ověřit jejich kvalitu. Návrh výtvarníka je jenom východiskem pro výrobu, musí se u nás korigovat a tyto korekce ve spolupráci s celým kolektivem továrny může dělat jen výtvarník, který s námi žije v normální pracovní době.*“<sup>135</sup>

To platilo i pro duchcovskou porcelánku, která v roce 1958 zaměstnala na plný úvazek dva absolventy VŠUP jako návrháře. Pravděpodobně to souviselo se zrušením Vývojového střediska v Praze na Vinohradech.<sup>136</sup> Jindřich Marek měl na starosti nové tvary užítkově dekorativního porcelánu, tedy vázy, popelníky, dózy atd., Jiří Černoch figurální porcelán. Oba výtvarníci zpětně vzpomínali, že byli placeni na úrovni mistra a především měli relativní uměleckou svobodu. To byl pro Černocha také jeden z důvodů, proč se věnoval designu a nikoli sochařství. Na druhou stranu se prý nesměli dlouhou dobu zabývat jinou tvorbou, aby neokrádali podnik o nápady.

Roku 1959 proběhla pod záštitou ministerstva průmyslu a SČSVU poslední soutěž na nový tvar. Kusé zprávy jsem získal pouze prostřednictvím debaty několika keramiků otištěné ve *Výtvarné práci*. Ti si stěžovali, že výroba „váhá“ nad třemi vítěznými návrhy od Pravoslava Rady,[108] Marie Rychlíkové[109] a Václava Dolejše.[110]<sup>137</sup> Všechny tři sádrové modely působí spíše jako učňovská práce než jako seriózní návrhy pro výrobu. Tím se dá vysvětlit i nevelká publicita soutěže, jejíž výsledky opět potvrdily nutnost přenechat vývoj tvarů odborníkům z výroby.

---

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Objektivní důvod se mi nepodařilo zjistit, Jindřich Marek uvádí, že ředitel Duchcova při neohlášené kontrole zjistil, že tamní zaměstnanci nepracují.

<sup>137</sup> Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce* XIII, 1960, č. 1, 3.

## XII. TRIENÁLE V MILÁNĚ

Roku 1960 proběhlo XII. milánské trienále. Účast Československa dojednala přímo vláda, která se pravděpodobně rozhodla zopakovat úspěch z Expo 58 v Bruselu. Přes vyhlášené téma „Dům a škola“ se v československé expozici, koncipované Janem Kotíkem, vystavovaly exponáty z oborů skla, keramiky, textilu a nábytkářství. Na rozdíl od posledního trienále, kde porcelán nebyl zastoupen, se stalo skutečně velkou přehlídkou českého porcelánového designu.

Hlavní institucí, která se na tvorbě expozice podílela, byl ÚBOK. K účasti byli opět vyzváni jak výtvarníci ve výrobě, tak i absolventi VŠUP. Ministerstvo lehkého průmyslu spolu s ÚBOK vypsal na exponáty soutěž, ale – jak hodnotí pracovník ÚBOK Jan Danielis – „*snad vinou krátkého termínu pro vytvoření prací nedopadla tak dobře, jak jsme si představovali*“.<sup>138</sup> Jiné informace o nepovedené soutěži se mi nepodařilo zjistit, nicméně exponáty byly podle Danielise nakonec vybrány převážně z návrhů mimo soutěž, které v budově ÚBOK shromáždili spříznění výtvarníci a instituce.

Kromě Vývojového závodu Lesov se do příprav zapojily i porcelánky v Březové, Chodově, Nové Roli, Božíčanech, Klášterci nad Ohří, Dvorech a Duchcově. Otázkou je, proč bylo do projektu angažováno tolik závodů, když se většina tvarů mohla vyvzorovat v Lesově, nabízejícím optimální podmínky. Vysvětlením může být povinná účast závodů v rámci spolupráce s ÚBOK, nařízená ministerstvem lehkého průmyslu. Václav Tikal uvedl, že ministerstvo plánovalo vytvoření vývojových středisek typu Lesov na všech závodech.<sup>139</sup> To ovšem odporuje povýšení výtvarného střediska Lesov na vývojový závod, který měl pokrýt potřebu všech závodů národního podniku Karlovarský porcelán. Fakt, že o modelérech činných v polovině padesátých let, například Hahnovi z Louček a Prášilovi ze Staré Role, není od Bruselu ani zmínka, monopolní postavení Lesova a zrušení lokálních výtvarných středisek potvrzuje. Je možné, že Tikal pouze zveličoval rozvoj socialistického průmyslu, jak bylo tehdy zvykem. Nedá se ovšem vyloučit, že po úspěchu v Bruselu se vyšší

<sup>138</sup> Jan DANIELIS: Několik poznámek o XII. trienále, in: *Sklář a keramik* XI, 1961, č. 1, 9.

<sup>139</sup> Václav TIKAL: Kolekce porcelánu a keramiky na XII. trienále Miláno 1960, in: *Sklář a keramik* X, 1960, č. 9, 264.

místa rozhodla zavést moderní tvary plošně na všechny závody. Vzorování pro trienále mohlo být spojeno s přípravou expanze moderních českých tvarů na západní trhy.

Vývojový závod Lesov vzoroval nejen návrhy od vedoucího modeléra Jaroslava Ježka, ale i od Václava Šeráka a Ladislava Švarce. Šerák, čerstvý absolvent Eckertova ateliéru na VŠUP, trávil v Lesově vzorováním exponátů pro trienále několik měsíců. Jeho kávový soubor,[111] který byl v Miláně jako jediný oceněn stříbrnou medailí, trpí tvarovou disproporcí a navíc působí rukodělným dojmem. Časopis *Design* uvádí, že se markantně podobá servisu Finlandia z roku 1957, který pro Rosenthal vytvořil Tapio Wirkkala.<sup>140</sup> Osobně vidím podobnost spíše s holandským souborem od Edmonda Bellefroida,[112] vystaveným na Expo v Bruselu.<sup>141</sup> Lépe než servis hodnotím Šerákovy plastiky. Harlekýn[113] naznačuje inspiraci dílem Henry Moora a o Milencích[114] sám autor uvádí, že jejich tvar odvodil z tvaru vázy.<sup>142</sup> Šerák pro Milán rovněž vyvzořoval vázu organického tvaru s perforovaným tělem a přiškrceným hrdlem.

Ladislava Švarce povolali do Lesova jako nadějného, technologie znalého modeléra z Březové, kde se vyučil malířem talířů. Pro Milán vytvořil mísy a zploštělé lahvovité vázy,[115] zdobené abstraktními solnými dekory. Jednalo se o osobitý tvar i dekor, bohužel kvůli náročnosti nepříliš vhodný pro sériovou výrobu.

Z Ježkových souborů byl vystaven jídelní a čajový soubor Elka, varný porcelán Varex (Asmanit), kávový servis Manon, v kávovém, čajovém i jídelním servisu provedená Orava a dětský soubor Jaja. Z velkého množství plastik je možné jmenovat Kočku, Kozu, Lišku či již takřka abstraktní Volavky.

Mezi exponáty trienále patřil i kompletní soubor Ivana.[116] Jako autor se uvádí dlouholetý ředitel porcelánky v Březové Karel Němeček. Jaroslav Jetmar a Vladislav Švarc při rozhovoru uvedli, že si Němeček podle všeho nechal tvar vytvořit od anonymních modelérů a vydával ho za svůj. Pravdu se dnes už s jistotou nedozvíme. Soubor vypadá, jako by byl sestaven z moderně tvarovaných komponentů, ale celek nepůsobí příliš harmonicky. Václav Tikal, jako pracovník ÚBOK, vyvzořoval v Božičanech kávový soubor.[117] Ten jeví podobnost se souborem 511, navrženým v roce 1957 Heinrichem

---

<sup>140</sup> *Design*, 1960, č. 143, 72.

<sup>141</sup> New products at Brussels, in: *Design* 1958, č. 116, 48.

<sup>142</sup> Alexej KUSÁK: Čtyři rozmluvy o keramice bez komentáře, in: *Kultura* IV, 1960, č. 24, 6.

Löffelhardtem[118] pro porcelánku Schönwald.<sup>143</sup> Konvice a šálky jsou podobně kónického tvaru, Tikalův soubor má hranaté ucho, jemnější úchytku a zdobí ho pásový geometrický dekor v negativním reliéfu.

Vystaven byl znovu soubor Praha Marie Rychlíkové, známý už z Bruselu. Autorka ho vylepšila novými solnými dekory. Snad se využilo toho, že nebyl na Expo 58 oficiálně vystaven. Nabízí se otázka, proč se nevystavoval i soubor Děvany Mírové, který tak vyzdvihoval Josef Raban v *Tvaru*.

Jaroslav Pýcha, pracovník ÚBOK, vyvzořoval pro trienále svou soupravu na černou kávu[119] v Chodově. Kuželovitý tvar konvice je ozvláštněn zapuštěným víčkem, ucho i výlevka znamenitě souzní s tělem. Méně zdařile je tvarována mléčenka. Dost podobnou konvici, ovšem provedenou v keramice, vystavila roku 1957 Marie Rychlíková.[120]<sup>144</sup> Pýchův soubor nebyl nikdy zaveden do výroby.

Jindřich Marek vyvzořoval v Klášterci<sup>145</sup> tvar Venezia,[121] který působí trochu bezradným dojmem. Konvice má dvojkónický tvar, který užil s větším úspěchem Václav Tikal na svém tvaru Brusel. Konvice Markova souboru má, stejně jako mléčenka, příliš úzkou základnu, což způsobuje nebezpečnou labilitu. Výlevka i ucho netvoří s tělem harmonický celek. Víčko, přecházející plynule do stopkovité úchytky, jako by z oka vypadlo víčkům souboru Němečkova. O výrobě se ani neuvažovalo.

Mnohem lépe se povedly Markovy vázy[122] organických tvarů, provedené v Duchcově. Právě tuto kolekci můžeme považovat za Markův tvůrčí vrchol. Velká část z nich se sériově vyráběla.

V Duchcově vyvzořoval své vázy i profesor Otto Eckert.[123] Mají tvar přesýpacích hodin, který poprvé použil roku 1950 Raymond Loewi na konvici servisu 2000 pro Rosenthal. Eckert provedl několik variant a velikostí těchto váz, výsledný dojem ještě vylepšují solné dekory a krystalické glazury.

Kolekci různě velkých kuželových váz provedl v seladonu modelér z Březové Jiří Vít.[124] Možná šlo o prezentaci seladonové masy, snad vynalezené v tamním Výzkumném ústavu jemné keramiky,<sup>146</sup> kde se zabývali mimo jiné i vývojem hmot a glazur.

<sup>143</sup> Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 52.

<sup>144</sup> Josef RABAN: *Keramika dnešní doby*, in: *Tvar IX*, 1957, č. 7, 209.

<sup>145</sup> Klášterec nad Ohří spadl po reorganizaci pod Duchcovský porcelán.

<sup>146</sup> Zřízena v rámci reorganizace porcelánového průmyslu roku 1958 v Březové.



Oproti množství užitého porcelánu na trienále poměrně zaostávala porcelánová plastika z produkce duchcovské porcelánky. Jiří Černoch přispěl velkými bílými plastikami vodních ptáků Bukače a Roháče,[125] které přes uměleckou stylizaci zobrazovaly konkrétní druhy ptáků se všemi druhovými znaky.

Vincenc Vingler provedl velmi pěknou, jemně stylizovanou plastiku Perličky[126] malovanou pod glazurou. Pravděpodobně nebyla nikdy sériově vyráběna.

Sochařka Alena Honcová, která v porcelánu jinak nikdy nepracovala, provedla v Duchcově poeticky působící bílý ženský akt[127] se zajímavě deformovanými proporcemi.

Je zajímavé, že jediným oceněným exponátem z porcelánu byl právě soubor Václava Šeráka, který ve srovnání například s Ježkovou Manon z dnešního pohledu naprosto neobstojí. Vystavená expozice byla, podle Jana Danielise, přijata velmi kladně jak kritiky, tak návštěvníky trienále. Stěžovali si jen na to, že se nemohli dozvědět, kde lze vystavené sériové výrobky koupit. Poté, co byli odkázáni na exportní společnost Československá keramika, zjistili, že sortiment místního distribučního zástupce se až trapně liší od vystaveného zboží. Danielis proto zvažoval možnosti, jak přesvědčit výrobu, aby dosud nevyráběné exponáty zařadila do výrobního programu.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Jan DANIELIS: Několik poznámek o XII. trienále, in: *Sklář a keramik* XI, 1961, č. 1, 9.

## VÝVOJ PORCELÁNU NA KARLOVARSKU 1960–1965

V roce 1960 proběhl sjezd Svazu československých výtvarných umělců, kde v hlavním referátu předneseném B. Dvorským mimo jiné zaznělo: „*Nemůžeme se však jen pasivně spokojit s výraznými tvůrčími a výrobními úspěchy, kterých naši průmysloví výtvarníci a výroba dosáhli na zahraničních a domácích výstavách. Je třeba je uvést do života, do praxe naší výroby a v masovém měřítku na domácí a zahraniční trh. Naši občané po tom plným právem volají.*“<sup>148</sup>

V březnu 1960 byla zahraničním zástupcům představena nová kolekce pro rok 1961.<sup>149</sup> Návrhy nejdříve schválila komise, poté kolekci z komerčního hlediska ohodnotili zahraniční zástupci exportní společnosti Československá keramika.<sup>150</sup> To potvrzuje fakt, že sortiment určený k zařazení do výroby ovlivňovali takřka výhradně zahraniční odběratelé. Bylo jen logické, že složení kolekce poznamenaly úspěchy z výstav, které slibovaly zájem devizových trhů. Podařilo se mi získat album, vydané k této příležitosti společností Československá keramika, kde jsou vyobrazeny všechny nabízené tvary s uvedením autorů i porcelánek, které je buď již měly ve výrobním programu, nebo měly být k jejich výrobě v případě zájmu připraveny. Historizující sortiment zastupoval jen jeden pseudorokokový tvar Patria,[129] navržený Rudolfem Haubnerem pro Starou Roli, jinak převažovaly moderní tvary vytvořené za poslední čtyři roky. Dá se předpokládat, že rozsah kolekce čtrnácti moderních souborů překvapoval i na západoevropské poměry. Z Ježkových tvarů to byla Elka,[75] vyráběná v Březové, Jánošík,[95] jehož výrobu plánovala porcelánka v Chodově, Orava,[97] později předaná do Staré Role, Ex,[92] jejíž výrobu plánovala porcelánka v Dalovicích, Tria,[94] kterou měla vyrábět porcelánka v Loučkách, Manon[130] ze sortimentu Vývojového závodu Lesov a Asmanit,[79] jehož výrobu plánovaly Dvory.<sup>151</sup> Jako novinka se představil tvar Blanka[131] kuželovitého tvaru. Vychází stále z linií Elky, je však civilnější, vhodný k běžnému užívání. Do výroby ho přijala porcelánka v Lokti.

<sup>148</sup> Josef RABAN: Sjezd SČSVU a užité umění, in: *Tvar* XI, 1960, č. 7, 229.

<sup>149</sup> Libor FIALA: Novelties in Carlsbad porcelain for 1961, in: *Glas Review* XV, 1960, č. 9, 14.

<sup>150</sup> Belgie, USA, Švýcarska, Rakouska, Holandska, Švédska a Itálie.

<sup>151</sup> Výroba byla záhy zastavena, protože po nahrazení australského kaolínu českým ztratil porcelán varnou funkci.

Výrobu porcelánky v Březové reprezentoval tvar Karla Němečka Ivana,[116] rozšířený o čajový a jídelní servis, a nový tvar Tosca,[132] který údajně vznikl ve spolupráci s Jaroslavem Ježkem.<sup>152</sup> Tosca je spíše starší tvar modernizovaný kuželovitými víčky, moderní hubičkou a uchem. Při okraji jsou konvice i šálky zdobeny úzkým reliéfním pásem.

V kolekci byl zastoupen i kompletní soubor Marie Rychlíkové Praha, vylepšený novými solnými dekory.[133] Nepříliš úspěšně ho krátce vyráběla Nová Role.

Nechyběl, na rozdíl od souboru z Milána, Tikalův tvar Brusel,[61] již dva roky vyráběný v Concordii Lesov. U servisů Václava Šeráka[111] a Jindřicha Marka[121] z trienále se uvádí, že nebyly zařazeny do výroby, stejně jako bizarně působící soubor Bohumila Míry,[134] jehož vertikálnost a labilita přesahovaly všechny meze.<sup>153</sup>

Tato rozsáhlá kolekce však příliš nesplnila očekávání. Podle vyprávění Jana Zacha zahraniční trhy reagovaly spíše vlažně. Zájem byl stále především o historizující tvary. Podle jeho slov se vývoz moderního porcelánu počítal na kusy, historizujícího na vagóny. Český porcelán neměl ve světě zdaleka tak dobré jméno jako před válkou a k udržení množství exportu bylo třeba podbízet se nižšími cenami. Snad následkem malého úspěchu výroba nadobro upustila od spolupráce s externími výtvarníky.

Pro obnovení zájmu zahraničních trhů se stalo nezbytné pečlivě sledovat trendy na západních trzích, které určovala tvorba prestižních porcelánků v čele s Rosenthalem. Přestože teoretikové stále hlásali potřebu originální tvorby s pomocí výtvarníků, přikláněla se česká porcelánová výroba čím dál tím více k epigonství. Paradoxně právě Rosenthal úspěšně spolupracoval se světovými designéry v čele s Finem Tapiem Wirkkalou.

Následující desetiletí stála tvorba nových tvarů výhradně na návrzích Vývojového závodu Lesov. V ostatních závodech vývoj nových tvarů ustal, nedošlo ani k realizaci žádného externího návrhu. Stejně jako dosud, kdy převážnou část nových souborů navrhoval Jaroslav Ježek, byla i v dalších letech naprostá většina realizovaných návrhů jeho dílem. Kromě nesporného Ježkova talentu a píle svou roli určitě sehrál i fakt, že měl k dispozici zahraniční katalogy

---

<sup>152</sup> Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Ein Porclanentwicklungsbetrieb, in: *Glas Review* XVII, 1962, č. 2, 44.

<sup>153</sup> Bohumil Míra, manžel Děvany Mírové, se věnoval především designu přístrojů, např. telefonů.

(ty byly ale i v ÚBOK) a jako jediný se směl občas účastnit zahraničních veletrhů. Byl také přítomen obchodním kontraktům, takže měl přesný odhad, o které předložené vzorky budou mít obchodníci zájem. U Ježka připadalo na každý realizovaný tvar velké množství nerealizovaných skic. Nebránil se ani přepracování či pozměnění tvaru na přání zákazníka. Určitou roli při jeho úspěchu prý sehrály i osobní kontakty s členy komise, kde sám zasedal (jen tak si lze vysvětlit, že prošly servisy Tria a Ex, jejichž řešení naprosto vylučovalo možnosti běžného užívání). To všechno ho do určité míry zvýhodňovalo před ostatními modeléry. Ladislav Švarc působil v Lesově jako modelér až do poloviny sedmdesátých let, avšak mnoho jeho návrhů realizováno nebylo. Stejný osud potkal i čerstvého absolventa VŠUP Jaroslava Mašína, který do Lesova nastoupil roku 1963.<sup>154</sup> Během příprav na trienále ředitel Příbyl nabídl místo modeléra i Václavu Šerákovi, podmínil to však tím, že nastoupí na plný úvazek. Šerák požadoval možnost zaměstnání pouze na půl úvazku, aby neztratil kontakt s pražským kulturním děním. K dohodě nakonec nedošlo a tak Šerák z porcelánového průmyslu na více než deset let odešel.

V Lesově se vzorovaly a vyráběly pouze základní, tedy kávové servisy prodávané ve výběrových prodejnách. Série čítaly kvůli malému provozu jen několik set kusů. Na kvalitu výrobků se v Lesově kladly mnohem vyšší nároky než na běžnou produkci velkých továren. Technologové v čele s Jaroslavem Jetmarem vyráběli hmotu a glazuru špičkové kvality, čímž dosáhli čistého transparentního střepu. Probíhaly zde i experimenty s různými typy glazur a způsoby dekorací. Ředitel Opluštil však bohužel experimentování nepřál a upřednostňoval komerčně úspěšné projekty. V případě, že soubor žádaly zahraniční trhy, mohl k němu být vyvzorován i čajový a jídelní servis. To pracovníci Lesova prováděli většinou v závodě, kde se měl nový tvar ve velkých sériích vyrábět.

Ještě v roce 1961 vznikl Ježkův tvar Hanka,[135] vyráběný později v Dalovicích. Výrazem se sice hlásí k dynamickým tvarům padesátých let, ale tělo konvice se již zřetelně dělí na dvě etáže, čímž předznamenává Ježkův další tvarový vývoj. Tímto rokem začíná odklon od biomorfních a aerodynamických tvarů.

Roku 1962 Ježek vyvzoroval pro Novou Roli konvenční hladký tvar Brigita,[136] pravděpodobně zamýšlený k levné masové výrobě. Soudkovitý tvar a

---

<sup>154</sup> Je těžké určit, zda byl malý počet realizací ostatních výtvarníků způsoben jen jeho nepopíratelnými schopnostmi, nebo i protekcí.

jednoduché ucho byly pravým opakem rafinovaných kreací předchozích let. Výhoda Brigity spočívá v tom, že celé tělo skýtalo velkou plochu pro dekoraci, která mohla ovlivnit výsledný výraz souboru. To platí i pro tvar Rafaela,[137] který ale při vši jednoduchosti působí mnohem elegantnějším dojmem, zvláště zdobený střídavým zlacením a zajímavým strukturálním dekorem. V roce 1963 vzniká zajímavý tvar Julie,[138] jehož dvě etáže na sebe navazují v ostrém úhlu a tělo pokrývá jemný reliéfní dekor. K sériové výrobě bohužel nedošlo.

Počátkem šedesátých let vznikaly v evropských porcelánkách moderní servisy, inspirované barokními tvary. Osobně si příklon k historickým formám vysvětlují tím, že běžnému konzumentovi vždy vyhovovaly tvary a dekory vzbuzující pocit noblesy a zároveň útulnosti. Proto se méně líbivé moderní tvary netěšily mezi lidmi velké oblibě. S malým zpožděním se historizující trend prosadil díky Jaroslavu Ježkovi i u nás. Podle vzoru Rosenthalu vznikl roku 1964 jeho barokizující tvar Komtesa,[139] lišící se od předválečného historismu hladkým povrchem bez reliéfního dekoru. Do výroby ho převzala porcelánka v Božičanech.

Téhož roku vznikl tvar Luisa,[140] provedený ve stylu klasicistních servisů počátku devatenáctého století. Konvice je rozdělena na tři etáže. Dolní i horní část zdobená kanelováním se konkávně zužuje. Středový hladký pás poskytuje plochu tištěnému dekoru. Ucho bylo dle historických předloh hranované. Tvar převzala do výroby porcelánka v Březové, kde brzy vznikl i čajový a jídelní soubor. V trendu třietážového řešení pokračuje tvar Marina.[141] Zatímco horní a dolní části se konkávně zužují, středová část tvoří úzký pruh vhodný k pásovému dekoru. Do výroby ji převzala porcelánka ve Staré Roli, později byl rozšířen o jídelní soubor. Dělení těla konvice na tři etáže Ježek užil v témže roce i na tvaru Nefertiti.[142] Jeho střední část je konkávně projmutá a zdobená žebrováním. Ježek zde opět dosáhl efektního výrazu za pomoci principiálně nepraktického řešení. Nefertiti, posléze doplněnou o čajový a jídelní soubor, převzala porcelánka v Loučkách. V roce 1965 vznikl tvar Orion[143] dvouetážové koncepce. Na spodní válcovou základnu vhodnou pro pásový dekor navazuje vyšší, mírně konkávně projmutá část. Soubor se vyráběl v Nové Roli. Posledním tvarem je Patricie,[144] provedená v roce 1965. Jedná se vlastně o tvar Hanka[135] s pozměněným tvarem ucha.

Od počátku šedesátých let začaly na hromadně vyráběném užitkovém porcelánu dominovat sítotiskové dekory. Šlo pravděpodobně o reakci na pokles obliby nevýrazných solí a málo nápadného lineárního dekoru. Provoz této techniky byl zároveň mnohem levnější než dříve užívaný ocelotisk. Nová dekorační technika, draze zakoupená v NSR, však výrazně omezovala výtvarný projev autorů. Protože sítotisk užíval pouze barevnou plochu, nikoli linii, vznikaly dekory tvořené jednoduchými geometrickými útvary ve dvou, maximálně třech barvách. Většinou byly značně primitivní a výtvarně slabé.

Jaroslav Ježek pokračoval i v tvorbě figurek. Zatímco pro konec padesátých let je typický pohyb a hravost, začínají zvířecí plastiky na počátku šedesátých let postupně nabývat na statickosti. V oblasti očí se u plastik jako Racek, Kozoroh,[145] Sova, Ryba či Kočka[146] objevují perforace. Některé detaily zvířecích těl, například křídla, zdůrazňuje strukturální ornament v negativním reliéfu.[147] Zvířata jsou usazována na kuželové či kubické sokly,[148] čímž ještě zvyšují statický dojem a nabývají výrazu jakési důstojnosti.

Ježek své figury zamýšlel většinou jako monochromní, případně v kombinaci dvou kontrastních barev. Některé detaily mohly zvýraznit dekory solí. V Lesově probíhaly experimenty s rozličnými typy glazur, ale vedení nepovolilo ani omezenou výrobu. Většina figurek byla poté, co byl na menších sériích potvrzen zájem trhu, předána do Duchcova.

## FIGURÁLNÍ PORCELÁN PRVNÍ POLOVINY ŠEDESÁTÝCH LET

Ke konci padesátých let začal klesat zájem o český figurální porcelán. Sklady se začaly plnit historizujícím zbožím, které navíc tisk stále kritizoval jako typický příklad přežívajícího buržoazního nevkusu.<sup>155</sup> Trh nejevil velký zájem ani o nové realistické figurky, protože špatné řemeslné provedení měnilo i výtvarně dobré modely v kýč. Rubrika Pantomima nevkusu v časopise *Domov* uvedla jako odstrašující příklad fotografie figurek provedených podle návrhů studentů VŠUP, ovšem v otřesném provedení.[149]<sup>156</sup> Proto se ukázalo nutné výrobní program více orientovat na moderní sortiment. Tehdejší ředitel porcelánky v Duchcově Václav Ježek zdůvodňoval změnu orientace tak, že po úspěchu Ježkových koníků v Bruselu nabytí přesvědčení, že v takovém stylu je budoucnost figurálního porcelánu.<sup>157</sup> Moderní pojetí figurek mělo i tu výhodu, že jejich výroba nevyžadovala velkou řemeslnou zručnost. Práce bosíře se snížila na minimum, dekory zvládli i nezkušené malířky. Pro socialistickou pracovní morálku byl tento sortiment požehnáním. O změně kurzu můžeme hovořit od roku 1959, na český trh se výrobky dostaly počátkem šedesátých let. Na rozdíl od výroby servisů nevyžadoval figurální a dekorativně užitkový porcelán tak vysoké finanční náklady na vývoj. Při manufakturní výrobě si podnik mohl dovolit více experimentovat a hlavně produkovat zboží i s ohledem na požadavky domácího trhu. Moderní výrobky propagoval tisk, který zdůrazňoval jeho modernost, umělecké kvality a odklon od „buržoazní“ kýčovité produkce. Na veletrzích se vystavoval výhradně moderní sortiment, dosavadní výrobu původní historizující produkce ředitel Ježek omluvně zdůvodňoval přetrvávajícím zájmem zahraničních trhů.<sup>158</sup>

Jindřich Marek navrhoval biomorfně tvarované vázy a vázičky,[150] vyznačující se vesměs osovou nesouměrností a protažeností hrdla. Jedná se o ojedinělou ukázkou netradičního pojetí porcelánu, vycházející z keramického

<sup>155</sup> Mladí umělci pro moderní domov, in: *Domov* II, 1961, č. 2, 13.

<sup>156</sup> REDAKCE: Pantomima nevkusu, in: *Domov* I, 1960, č. 2, 43.

<sup>157</sup> Jaroslava MARŠÍKOVÁ: Figural and ornamental china from Duchcov Works, in: *Czechoslovak Glas Review* XVII, 1962, č. 5, 136–141.

<sup>158</sup> Milena LAMAROVÁ: Porcelánové zamyšlení bez dekoru, in: *Výtvarná práce* IX, 1961, č. 19, 6.

názoru, které ovšem nepůsobí nepatříčně. Podle Markových návrhů vznikaly i popelníky, dózy a několik stolních souprav, jež ovšem netvaroval tak extravagantně. Marek navrhoval na své tvary i solné dekory, prováděné záměrně nedbale a nepravidelně, což dobře souznělo s asymetrií tvaru. Ženy, které dekorovaly velké série, měly ovšem až příliš pravidelný rukopis, což konečný výraz výrobku sterilizovalo.

Jiřího Černocha ředitel porcelánky přemluvil k zaměstnání na plný úvazek až po letech úspěšné externí spolupráce. V této pozici se Černoch těšil při své tvorbě relativní umělecké svobodě. Zabýval se plastikami zvířat, a to nejen moderních, ale kvůli nutné šíři sortimentu i realisticky ztvárněných. Míra stylizace byla různá případ od případu. Z dnešního pohledu působí některá zvířata až nelibivým dojmem, například Rys[151] nebo Sova. Černoch provedl i skvělé sportovní figurky jako Plochodrážní motocyklista,[152] který se bohužel nevyráběl, či Lyžař,[153] na nichž se mu podařilo skvěle zachytit pohyb. Vytvořil i několik nástěnných plastik: poetický Větr,[154] Ptáka a poněkud bizarní Štiku. Z pohádkových figurek se mu povedla Popelka.[155] Plastiky zdobila vesměs malba solí, ale Černoch vynalezl i nový typ dekorování, který aplikoval na části svých figur. Nanášel černou podglazurní barvu na střepe pomocí plnicího pera.[156]

Duchcov přebíral i prověřené návrhy z Lesova, tedy především figurky a dekorativní porcelán Jaroslava Ježka. Plánovala se i výroba jeho kávového servisu Manon, ale nakonec z ní sešlo. Od Ladislava Švarce se v Duchcově vyráběla šestidílná stolní souprava kombinující modrý a bílý fond.[157]

Na rozdíl od Karlovarska nezanevřelo vedení Duchcova na externí výtvarníky, naopak na počátku šedesátých let došlo k zintenzivnění spolupráce. Výtvarníci své návrhy nabízeli výrobě prostřednictvím výtvarné komise. V případě, že návrh prošel, byl proveden ve zkušebním vzorku a nabídnut distribuci. To, zda se dostal do výroby a v jakém nákladu, záviselo na zájmu trhu.

Od Václava Šeráka se v malém množství vyráběl Harlekýn vystavený na trienále a závěsná plastika zpodobující zástup tří stylizovaných postav. Roku 1960 provedl Jiří Bradáček Televizní štáb,[158] prostorovou plastiku pozorovatelnou ze všech stran. Zachycuje tři stylizované postavy kolem filmové kamery v okamžiku akce. Navazuje na předválečnou civilistní plastiku Jana Lichtága, ovšem v odlišné



stylizaci. Patrně vzhledem k výrobní náročnosti se Štáb do sériové výroby nedostal.

Za mistra jedné figurky můžeme označit Bohumila Dobiáše mladšího, který se jinak věnoval především figurální keramice. Jeho Artistu s míčem[159] lze označit za neobyčejně nápaditou i dobře provedenou figurku.

Totéž lze říci i o plazícím se Klaunovi[160] od Dagmar Hendrychové, jejíž Akt na židli[128] z trienále vyráběn nebyl.

Miloš Borč navrhl sérii ženských postav s deštníkem[161] v přiléhavých drapériích. Přes množství reklam v *Glass Review* jsem na žádnou realizovanou figurku nenarazil.

Úspěšný pokus o žánr provedl roku 1960 Viktor Dobrovolný, který zobrazil Dvě přítelkyně[162] v družném hovoru u kavárenského stolku. Že se mu podařilo skvěle zachytit atmosféru, dokumentuje přezdívka „Klepny“, kterou plastika dostala od pracovníků porcelánky.<sup>159</sup>

Družný rozhovor Dvou dívek[163] provedla i Ludmila Vojířová, jsou však oděné v šatech z devatenáctého století. Plastika dokazuje, že i historické náměty lze provést moderně a vkusně.

Do výroby se dostal i Skútr,[164] žákovská práce Jiřího Černého, studenta Střední uměleckoprůmyslové školy keramické v Karlových Varech. Nedostatek řemeslné jistoty plně nahrazuje volba atraktivního námětu a výrazová bezprostřednost.

Vincent Vingler nadále přispíval figurkami zvířat. Dominuje mezi nimi Kozlík,[165] jehož větší keramická verze byla vystavena v Bruselu. Vingler se v porcelánové plastice během času stylově příliš nevyvíjel, což komplikuje datování jednotlivých figurek.

V roce 1961 začala pro duchcovskou porcelánku navrhovat Jitka Forejtová, která se do té doby úspěšně věnovala práci se sklem. Po prvních plastikách Kohoutka a Slepíčky následovala série sedících žen v různých pozicích. Forejtová své plastiky abstrahovala od detailu a v zájmu výrazu občas mírně pozměnila i proporce. V časopise *Domov* se o spolupráci s duchcovskou porcelánkou vyjádřila dosti kriticky, především kvůli neschopnosti provést její návrhy v probarvené hmotě.<sup>160</sup> Experimenty na tomto poli dokládá modře provedená Sedící žena[166] z depozitáře UPM. Tato výhrada se zdá být zcela

<sup>159</sup> Podle vyprávění Jindřicha Marka.

<sup>160</sup> Mladí umělci pro moderní domov, in: *Domov* II, 1961, č. 4, 24.

oprávněná, protože nejen Forejtové, ale například i Ježkovy figurky, které známe v bílém provedení, by ve vkusných barvách mohly vypadat skvěle. Absenci technologie barevné hmoty by navíc nebyl problém nahradit plošnou aplikací solí. Té se dočkala alespoň nástěnná plastika Datla[167] navržená Forejtovou pro výzdobu dětských pokojů. Snad kvůli této neochotě a dalším neshodám figurku Opice[168] nakonec vyráběla porcelánka Volkstädt ve východním Německu. Jedná se o skvěle stylizovanou plastiku nepostrádající vtip.

Nové návrhy dodával dlouholetý spolupracovník Vladimír Tichý. Provedl několik typů váz, z nichž za pozornost stojí především organicky tvarované Jelínek a Zoboroh.[169] Působivé jsou i nástěnné vázy s dvěma hrdly, připomínající lidské srdce.[170] Ne zcela přesvědčivě dopadly Tichého silně stylizované figurky ptáků,[171] naopak za skvělé považují nástěnné plastiky ryb.

Jak už jsem napsal, v Duchcově se v této době dekorovalo nejvíce solemi. Kromě prostého malování štětcem se užívaly techniky nanášení vosku na stěp, čímž místo po malbě solí vůči okolí zesvětlovalo. Solné roztoky se také stříkaly přes šablonu. V malých sériích se užívaly i jiné zdobné techniky, které připravovali pracovníci laboratoře v čele s Karlem Tauchertem. Těm se podařilo znovu objevit zapomenuté německé dekorační techniky. Jednou z nich je krystalická glazura.[151] Princip spočívá v nanesení glazury, na kterou se poté jemným štětečkem kápne roztok, s nímž glazura reaguje. Vznikne tak oko s efektem krystalků. Znovu se podařilo namíchat i takzvanou „býčí krev“, tedy rudou glazuru, která během výpalu stéká, a tím vznikají různé efekty.[123]

Navrhování nových figurek z ne zcela známých příčin silně slábne už po roce 1962. Snad bylo dosaženo dostatečné šíře sortimentu. Zdá se, že došlo i k ochlazení zájmu trhu. Jak píše Milena Lamarová: *„Zdá se, jako by současný člověk tíhnul v drobných věcech svého okolí spíše k zemitým, teplým a strukturálním barvám. Protože je obklopen velkými věcmi strojové dokonalosti, přeje si naopak pro chvíle odpočinku či rozptýlení rezné předměty, jež by co nejvíce prozrazovaly dotyk lidské ruky... Drápek zatíná otázka: Je snad porcelánová plastika v tradičním provedení anachronismem? ... Zdá se, že vymezit porcelánové plastice místo v novém názoru na vnitřní architekturu není nic snadného.“*<sup>161</sup> Podobný názor má zaměstnanec ÚBOK Václav Dolejš: *„Právě v porcelánu se nám trochu pomíchaly funkce. Nové porcelánové plastiky se dělají*

---

<sup>161</sup> Milena LAMAROVÁ: Porcelánové zamyšlení bez dekoru, in: *Výtvarná práce IX*, 1961, č. 19, 6.

*ve většině případů bílé. Při vybavování experimentálních bytů se však ukazuje, že žádný architekt nesáhne po bílém porcelánu, každý si přál hrubozrnnou keramiku. S dnešním nábytkem nehraje bílý porcelán dohromady, je studený a neosobní...*

Dušan Šindelář přitakává: *„Tvary, které odmítáme, nevycházejí ani z psychologických potřeb lidí. Popelník má vzbuzovat pocit klidu a jistoty a rozhodně nechci, aby mi ze stolu odlétával.“*<sup>162</sup> Možná i proto už koncem první poloviny šedesátých let přestával tento sortiment trh žádat. Elegantní, leč neosobní linie, studená bílá glazura a nevýrazný solný dekor lidi neuspokojoval. Plastiky i vázy v neosobních bytech nových panelových domů nebyly schopny plnit zútulňovací, zateplovací funkci, kterou tak dobře plnily kýčovitě historizující figurky. Za chabý pokus o nápravu můžeme považovat aplikaci sítotiskových obtisků na bílé figurky. Dekory složené z jednoduchých geometrických plošek dvou či tří barev měly zvýšit jejich výraznost.[172] Ani to však nezabránilo postupnému poklesu zájmu o hladké tvary a zboží se začalo objevovat v bazarech. Trh si opět vyžádal historizující tvary a náměty, které ač nevkusné a řemeslně špatně provedené, spolehlivě uspokojily touhu obyčejných lidí mít doma něco „hezkého“.

---

<sup>162</sup> Zdena HLAVOVÁ: Před mezinárodní výstavou keramiky, in: *Domov* III, 1962, č. 2, 8.

## ČINNOST DALŠÍCH VÝTVARNÍKŮ 1960-1965

Jak bylo řečeno, po trienále v Miláně se návrhářství užitého porcelánu soustředilo do Vývojového závodu Lesov. Pracovníci ÚBOK se sice měli na tvorbě nových tvarů podílet, jejich činnost však nebyla příliš efektivní. Za zmínku stojí aktivity Jaroslava Pýchy, který v letech 1961 a 1962 experimentoval s možnostmi varného porcelánu. Ve spolupráci s porcelánkou Dvory vytvořil několik typů konvic, které by účelu zajisté vyhovovaly, ale ohnivzdorná hmota nakonec nebyla vyráběna. Přesto byly konvice roku 1962 vystaveny na mezinárodní výstavě keramiky, kde vyvolaly zasloužený ohlas. Konvice jsou oproti dosavadnímu trendu nízké, válcové tělo je v horní části přiškrčeno a přechází v hrdlo se zapuštěným víčkem. Existují verze s porcelánovým uchem naproti výlevce,[173] varné funkci odpovídá verze s drátěným uchem obaleným proutím.[174] To se klene v oblouku nad konvicí. Dá se předpokládat, že se Pýcha inspiroval především skandinávským designem.

Václav Tikal vytvořil skvělé dětské dekory pro Ježkovu dětskou soupravu Jaja.[175] Z důvodu zaneprázdněnosti polygrafického průmyslu se sériově nevyráběly, stejně jako celá souprava Jaja. Tu závod Dvory nezařadil do výroby kvůli protahující se rekonstrukci.<sup>163</sup> Tikal navrhl několik nepříliš zajímavých váz pro Duchcov, které se staly spíše médiem pro experimentální glazury. V roce 1965 – roce jeho smrti – byla v Dalovicích zahájena výroba tvaru Karolína,[176] tedy mírně upraveného Tikalova servisu, vystaveného na trienále v Miláně.[117] Tvar byl oproštěn od reliéfního dekoru, jiný tvar dostalo ucho konvice. Karolínu vyráběli do sedmdesátých let.

Václav Dolejš se podílel na vývoji nových glazur v Duchcově, kde navrhl vázy, nijak zvlášť nápaditého tvaru,[177] naznačující inspiraci orientální keramikou. Vyrobeny byly pravděpodobně pro prezentaci nových glazur na mezinárodní výstavě keramiky. V roce 1963 se Václav Dolejš spolu s Jaroslavem Jetmarem zabývali ve Výzkumném ústavu jemné keramiky v Březové problematikou probarvených porcelánových hmot. Výsledky jejich práce však, přes dílčí úspěchy, výrobu nijak nepoznamenaly.

---

<sup>163</sup> REDAKCE: Nádobí pro děti, in: *Domov* III, 1962, č. 2, 29.

Vladimír David měl v ÚBOK na starosti figurky. Jeho doménou byly poměrně realisticky ztvárněné postavy sportovců[178] a tanečnic,[179] které předával do Duchcova.

Nejasné jsou zprávy o spolupráci Evy Rybákové, absolventky VŠUP, s porcelánkou v Březové. V monografii březovské porcelánky se uvádí, že zde byla počátkem šedesátých let zaměstnána jako výtvarnice.<sup>164</sup> Jediný její publikovaný soubor[180] se nachází i v depozitáři UPM, nedá se však předpokládat, že se sériově vyráběl. Tvar působí, jak už je u většiny umprumáků pravidlem, rukodělným dojmem. Zatímco šálky a cukřenka mají poměrně vyvážené proporce, konvice i mléčenka mají převýšené tělo. Výlevka i ucho konvice jsou na tělo napojeny dosti těžkopádně a netvoří s ní harmonický celek. Oživující jsou zploštělé úchytky, usnadňující uchopení prsty.

Na porcelán zcela nerezignovali ani někteří keramici. Roku 1960 prováděl Pravoslav Rada svou aspirantskou práci na VŠUP.<sup>165</sup> Šlo o kombinovaný soubor z porcelánu a keramiky. Porcelánový moka soubor,[181] provedený v Loučkách, představuje asi Radův nejlepší pokus na poli užitkového porcelánu. Uznání zaslouží (ve srovnání s předešlými pokusy) hlavně tělo konvice, pokažená rukodělně působícím uchem. Soubor se nevyráběl mimo jiné proto, že nebylo možné zkoordinovat spolupráci mezi porcelánovým a keramickým průmyslem, takže výroba jakéhokoli souboru z více materiálů nepřipadala v úvahu.

Rada i ostatní externí výtvarníci, kteří se v padesátých letech neúspěšně snažili s porcelánovým průmyslem spolupracovat, následně na podobné pokusy rezignovali. Bez ohledu na kvalitu jejich předchozích návrhů je nutno říct, že neměli pro navrhování dobré podmínky. Jak napsal Václav Dolejš: „*Dnes nestačí, aby výtvarník přinesl do komise pro první posouzení čerstvý hliněný model, nýbrž musí dodat dokonalý model sádrový, který je třeba poslat ven, mimo Prahu, což znamená práci navíc a finanční výlohy, o nichž se nikdy neví, budou-li uhrazeny. Další výlohy znamená vzorování, kvůli kterému musí výtvarník jet do fabriky a bydlet v hotelu, čekat bůhvíjak dlouho na honorář, na který má nárok, až poté, když výroba získá od obchodu objednávky, ale aspoň na pět set kusů. Čili výtvarník nese při této spolupráci maximum rizika a výroba má všechny*

<sup>164</sup> Josef CHLÁDEK / Ilona NOVÁ: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990, 20.

<sup>165</sup> Josef RABAN: Aspirantury na VŠUP, in: *Tvar* XIV, 1961, č. 3, 81–86.

*výhody.*<sup>166</sup> Není divu, že se výtvarníci raději věnovali keramické tvorbě a realizacím v architektuře.

---

<sup>166</sup> Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 1, 3.

## PORCELÁN NA VÝSTAVÁCH 1960–1965

Porcelánový vývoj padesátých let podle všeho příliš nezasáhl sortiment tuzemského trhu. Jednalo se buď o prototypy, nebo o zboží určené na export. Běžný obyvatel Československa se o jejich existenci dozvěděl pouze v dobovém tisku. Nový porcelánový design mohla česká veřejnost vidět poprvé v roce 1960. V bruselském pavilonu, přeneseném do pražského Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, se konala výstava Československo 1960. Zde si mohli řadoví občané prohlédnout mimo jiné i výběr z bruselské expozice.

V roce 1960 proběhla 4. celostátní přehlídka československého výtvarného umění. Zatímco předchozí přehlídky se věnovaly pouze sochařství, malířství a grafice, tentokrát bylo prezentováno i užité umění a průmyslové výtvarnictví, vystavené samostatně v Mánesu. Jednalo se vlastně o první poválečnou výstavu tohoto druhu,<sup>167</sup> ovlivněnou mimo jiné tím, že ve Svazu československých výtvarných umělců konečně vznikla samostatná sekce průmyslových výtvarníků. Tím, jak psal Josef Raban, byla dána najevo rovnoprávnost s takzvaným vyšším uměním.<sup>168</sup> Zatímco expozici malířství, grafiky a sochařství v Jízdárně Pražského hradu dobové ohlasy oprávněně označovaly za zastaralou, expozici v Mánesu hodnotila veřejnost lépe pro její modernost.<sup>169</sup> Z toho vyplývá, že vůle navázat na přerušenu kontinuitu a dosáhnout vývoj výtvarného umění na Západě byla v této době již i oficiálně vyjadřována. V expozici keramiky porcelán zaujímal jen malý prostor. Při výběru exponátů výstavní porota preferovala ateliérovou keramiku, skvělý užitkový porcelán posledních let dost pomíjela. K vidění bylo jen malé množství figurek a dekorativního porcelánu od Jaroslava Ježka, Jiřího Černocha, Vladimíra Tichého a Jindřicha Marka. Servisy reprezentoval jen soubor manželů Radových z produkce Díla. Absenci ostatních výstavě vyčítá i Josef Raban: *„Jejich prezentace by alespoň dokázala, že výtvarníci nové servisy skutečně navrhují, a dala návštěvníkům možnost si jejich přítomnost na pultech obchodů vyžadovat.“* Je možné, že vedoucí místa dosud nerozhodla, zda moderní tvary, vyráběné na export, budou v běžné československé distribuci.

<sup>167</sup> Výstava Věci a lidé v roce 1946 nedosahovala srovnatelné úrovně.

<sup>168</sup> Josef RABAN: Krásu z výstav do našich domovů, in: *Domov* I, 1960, č. 2, 17.

<sup>169</sup> Dušan ŠINDELÁŘ: Tentokrát o výstavě užitého umění v Mánesu, in: *Kultura* IV, 1960, č. 1, 6.

V tomto roce proběhla i Jubilejní soutěž k výročí 15 let existence ČSSR. Ludvík Veselý osvětluje, že hlavní impulz přineslo usnesení politického byra ÚV KSČ z prosince 1959 o zajištění dalšího průběhu kulturní revoluce v socialistickém Československu.<sup>170</sup> Do soutěže ale nebyly přihlášeny skoro žádné návrhy v prototypu či skice, ale především zboží již vyráběné. Z porcelánu získaly ocenění figurky Jaroslava Ježka, provedené v Lesově, a dekorativně užitkový porcelán Jindřicha Marka a Vladimíra Tichého, provedený v Duchcově. Užitkový porcelán reprezentovala jen Ježkova Elka z Bruselu. Exponáty z milánského trienále zcela chyběly. Novinky zastupovala jen skica porcelánového souboru Marie Rychlíkové.[182] Návrh působí dynamicky, má všechny znaky moderního servisu své doby. Malou stabilitu by mohla způsobit úzká základna konvice. Není jasné, zda autorka návrh nabídla nějaké porcelánce, pravděpodobně nedošlo ani k provedení sádrového modelu.

Roku 1961 proběhla velká výstava k výročí 40 let založení KSČ, v jehož rámci se užité umění vystavilo v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Expozice tematicky s výročím nijak nesouvisela. Mělo jít o předvedení toho nejlepšího, co v užitém umění a designu v Československu vzniklo. Retrospektivní část představila výrobky českých družstev a ateliérových výtvarníků z předsocialistické éry. Jejich činnost byla prezentována jako boj proti kapitalistické velkovýrobě a spojována s politikou KSČ. V hlavní, současné části tvořil základ výběr exponátů z milánského trienále, takže si je konečně mohla prohlédnout i česká veřejnost. Zastoupeny byly i některé práce z let 1960–1961. Z porcelánu šlo kromě aspirantské práce Pravoslava Rady o výrobky z duchcovské porcelánky, tedy práce Jiřího Černocho, Otto Eckerta, Jitky Forejtové, Jindřicha Marka a Vladimíra Tichého. Kurátoři z neznámých důvodů opomněli nové zboží podle návrhů Jaroslava Ježka, který za dva roky od příprav na trienále provedl nejméně dva nové soubory a velké množství figurek.

V roce 1962 se v Praze odehrála pod patronací Mezinárodní akademie keramiky (AIC) Mezinárodní výstava současné keramiky. Organizátoři v čele s Otto Eckertem vyzvali k účasti všechny výtvarníky, od nichž se očekával dobrý výkon. Ti za vytvoření exponátu dostali předem zaplacené, čímž chtěli organizátoři zaručit, že vznikne co nejreprezentativnější kolekce. Výrobu porcelánu ukazovaly bohužel vesměs notoricky známé exponáty z Bruselu a

---

<sup>170</sup> Ludvík VESELÝ: K soutěži, in: *Kultura* IV, 1960, č. 4, 3.



Milána, obohacené o několik novějších plastik Jaroslava Ježka. Novinky tvořily prototypy varných konvic Jaroslava Pýchy a glazura „býčí krev“, kterou vyvinul pracovník laboratoře v Duchcově Tauchert spolu s Václavem Dolejšem. Ostatní výtvarníci spojení s porcelánem představili své práce v keramice, na kterou byla výstava zaměřena.

V roce 1963 proběhla V Uměleckoprůmyslovém muzeu výstava *Domov a vkus*. Alena Adlerová zde z porcelánu vystavila jen notoricky známé věci z majetku muzea, které již byly k vidění na předchozích výstavách. Zamrzí nás, že kurátorka výstavy nezískala pro tuto akci, a tím ani pro depozitář UPM nějaké aktuální výrobky.

Zlepšení po této stránce vykazuje výstava *Prostřený stůl*, kterou v UPM pořádala Dagmar Tučná. Ta při přípravě spolupracovala s ÚBOK a Zbožíznaleckým ústavem obchodu, takže zde kromě exponátů z Bruselu a z trienále představila i varné konvice Jaroslava Pýchy, vyvzorované v Dvorech, a od Evy Rybákové soupravu na kávu, školní práci na VŠUP. Snad to bylo i otázkou kurátorčina výběru, ale chyběla část aktuálně vyráběných tvarů Jaroslava Ježka, navržených v roce 1953. Tučná vystavila jen starší soubory Blanka a Hanka a dětský soubor Jaja s dekory Václava Tikala. Výstava měla působit na návštěvníky, podle Rajisi a Ilji Kvasničkových, inspirativně a výchovně. Zároveň však přiznávají, že většina vystavených exponátů není na tuzemském trhu v prodeji.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Rajisa KVASNIČKOVÁ / Ilja KVASNIČKA: *Stolování v průběhu věků*, in: *Domov V*, 1964, č. 5, 14–20.

## DOSTUPNOST A CENY PORCELÁNOVÉHO ZBOŽÍ

Zmapovat dostupnost nového porcelánového zboží na pultech českých obchodů není jednoduché. Jak říká Pravoslav Rada ještě v roce 1964: „*Porcelánová výroba běží vlastně na export. Na domácí trh dostávají se pouze souběhy, až druhá a třetí volba, která vypadne z exportu.*“<sup>172</sup> Radova slova je třeba brát s mírnou rezervou, protože ho neúspěch při spolupráci s porcelánovou výrobou mohl vést k zveličování jejích problémů. Nicméně dá se předpokládat, že do konce padesátých let se z užitkového porcelánu na českém trhu prodávaly jen historizující tvary nedobré kvality. Z figurek a dekorativně užitkového porcelánu obchod nabízel velmi špatně provedené předválečné modely a od původních návrhů k nerozeznání zpotvořené moderní realistické figurky.

Moderní servisy, vyráběné v druhé polovině padesátých let, jsou inzerovány pouze v *Glass Review*, zatímco tuzemské časopisy je buď zcela ignorují, nebo je zmiňují pouze v souvislosti s jejich prezentací na výstavách. Jedinou výjimku tvořily prodejny družstva Dílo, které spolupracovalo s velkým množstvím keramiků. Ti do prodejen dodávali svá díla v originálech či malých sériích. Každý rok Dílo připravovalo pro členy Klubu přátel výtvarného umění sérii několika děl provedených ve větší sérii. V roce 1957 to byly i dvě dózy Vladimíra Tichého z porcelánu. Šlo s největší pravděpodobností o výrobky vinohradského střediska. Jejich cena byla 91 a 104 Kčs.<sup>173</sup>

Roku 1959 byl v Panoramě inzerován servis manželů Radových. Šlo o kávovou variantu jejich souboru z Bruselu, vyráběnou ve Vývojovém závodě Lesov. Podle náročnosti dekoru stál 810 nebo 970 Kčs. Tyto ceny byly na tehdejší výši měsíčního platu opravdu vysoké. Je otázkou, jakou dohodu Dílo s jednotlivými podniky mělo. Podobné zboží se prodávalo ve výběrových prodejnách výrazně levněji. Nabízí se porovnání dvou váz Vladimíra Tichého. V Díle stála roku 1962 váza Charleston 60 Kčs,<sup>174</sup> zatímco srovnatelná váza Zoboroh z výběrové prodejny České sklo a keramika v roce 1961 stála 32 Kčs.<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Rozhovor o dnešní keramice, in: *Panorama* 1964, č. 2, 6.

<sup>173</sup> Novinky v Díle, in: *Panorama* 1957, č. 3, 12.

<sup>174</sup> *Panorama* 1962, č. 3, 69.

<sup>175</sup> Vybrali jsme pro vás, in: *Domov II*, 1961, č. 2, 2.

Další ceny ve výběrové prodejně se zdají rozumné. Například Ježkův soubor Manon stál 206–340 Kčs, což není tolik, uvážíme-li, že se jednalo o malosériovou výrobu s důrazem na nejlepší kvalitu materiálu i zpracování. Kávový servis Praha Marie Rychlíkové z Nové Role přišel v roce 1962 ještě levněji, na 100–150 Kčs.<sup>176</sup> Dětská souprava Jaja z Lesova stála 39 Kčs. Jednoduchá váza Jindřicha Marka ovšem s krystalickou glazurou, provedená v Duchcově, byla dosti drahá, 250 Kčs. Experimentální glazury tedy zjevně cenu výrazně zvyšovaly.

Ceny během šedesátých let asi příliš nestoupaly. Soupravu Rafaela vyrobenou v Lesově, nabízela výběrová prodejna v roce 1967 od 220 do 400 Kčs podle dekoru.<sup>177</sup> Běžnější tvary z velkých závodů se snad postupně ocitli i na pultech (či pod pulty) běžných obchodů.

Otázkou je, jak tuzemský trh pokryl potřebu lidí po praktické stránce. Například v článku „Co nám chybí pro lepší prostředí stolu“ se dozvíme, že na trhu chybí: máselníčka, poklop na sýry, uzavřené slánky, misky na podávání zeleniny, nádobka na rozpuštěné máslo či šťávu z dušeného masa, dortový talíř, čtvercové talíře na zákusky a konvička na čajovou esenci. Naopak za přežití kusy autorka označuje nádobu na polévku a omáčník.<sup>178</sup> Právě polévkovou mísu svorně odsuzovala většina autorů článků. Jindra Halabala mladší hodnotí teriny ze souboru Ivana a Elka takto: „*Návrhář úchytek na pokličkách byl šprýmař. Vycházel zřejmě z názoru, že mísa na polévku v jídelním souboru stejně k ničemu není (a měl pravdu). Navrhl proto úchytky moderně a počítal s tím, že vám pokličky při zvedání vyklouznou z rukou, čímž bude zbytečný kus ze souboru odstraněn.*“<sup>179</sup> Naráží zde na fakt, že se standardní složení servisu stalo v nové společnosti přežitým. Terina byla považována za typický pozůstatek vykořisťování, protože tehdy polévku přinášela služka. V moderní době, kdy služby zmizely, by musela terinu užívat pracující žena, která by se tak rovněž stala vykořisťovanou. Proto si měl socialistický člověk nalévat polévku rovnou z hrnce.

Právě udržení tradičního porcelánového souboru podivně kontrastuje s životem běžného člověka v socialistickém Československu. Ten nejen nepoužíval terinu, ale ani si nenaléval moka do malého šálku z tenkostěnné

<sup>176</sup> Vybrali jsme pro vás, in: *Domov* III, 1962, č. 5, 40.

<sup>177</sup> Prodává se, in: *Domov* VIII, 1967, č. 1, 17.

<sup>178</sup> Zuzana TOBOLKOVÁ: Co nám chybí pro lepší prostředí stolu, in: *Domov* I, 1960, č. 2, xx.

<sup>179</sup> Jindra HALABALA ml.: Móda proti modernosti, in: *Domov* III, 1962, č. 5, 18.

konvice, raději pil turka z velkého krajáče. Stejně tak tradici pití čaje s mlékem udržovalo v Čechách jen několik zpátečníků, ostatní svobodně užívali stejný hrnek na kávu, čaj i méko. Opět se tak potvrzuje, že požadavky zahraničních trhů ovlivňovaly skladbu výrobků. Servis přímo na míru potřebám socialistické společnosti bohužel nikdy nevznikl. Většinu moderních souborů, o kterých pojednávala tato práce, pravděpodobně lidé kupovali jako dar a ten následně skončil vystaven v kredenci.

Další význam Halabalovy poznámky pravděpodobně reprezentuje obecné mínění. Moderní soubory vyrobené především na efekt (pro Expo v Bruselu či trienále v Miláně), svou nepraktičností uživatele brzy omrzely. Historizující soubory byly paradoxně ergonomicky mnohem praktičtější a také díky svému „noblesnímu“ vzhledu si získaly oblibu většiny lidí. I tím se dá vysvětlit pokles zájmu o aerodynamické tvary. Podle tvrzení obchodního ředitele Jiřího Zacha měly moderní tvary na trhu jen marginální ekonomický význam.

## ZÁVĚR

V této diplomové práci jsme sledovali prvních dvacet let vývoje porcelánového průmyslu v Čechách. Nejprve shrňme situaci na Karlovarsku. V prvních letech po znárodnění byl porcelánový průmysl komplikovaně obnovován. Jeho design se stal, díky pětileté německé okupaci, předmětem nacionalistických debat. Autoři článků vesměs brojili proti setrvačné výrobě německých tvarů a vzorů, které prý českému naturelu nesvědčí. Jejich výroba však zůstala zachována. Zvítězila racionální ekonomická hlediska, zavrhuje inovaci v případě, že stávající sortiment jde dobře na odbyt. Ten byl oproti šíři před válkou výrazně zredukován a ustálen na několika historizujících tvarech, žádaných poválečným západním trhem. Ve prospěch rychlé obnovy porcelánového průmyslu byl zastaven odsun Němců-odborníků, bez kterých by provoz většiny závodů vůbec nemohl fungovat. Pragmatický přístup přetrval i po komunistickém převratu. Navzdory politickým heslům český porcelánový průmysl usiloval hlavně o vývoz do západní Evropy, tuzemský trh zásoboval pouze zbožím nízké jakosti nevhodným pro export. V tisku se ozývaly hlasy apelující na nutnost sortiment inovovat, a to jak z důvodů ideologických (nevhodnost historizujícího zboží pro socialistického člověka), tak i s ohledem na fakt, že zahraniční konkurence, od počátku padesátých let zejména německá, přichází každý rok na trh s novými modely zboží. Snad částečně z alibistických důvodů, aby ukázala vůli obnovit sortiment, pořádala výroba několik soutěží na nový tvar. Těch se účastnili výtvarníci z řad absolventů Ateliéru porcelánu a jemné keramiky na VŠUP, a pracovníci přímo z výroby. Všechny tyto soutěže však vyzněly naprázdno a žádný návrh sériově vyráběn nebyl. Důvod, kromě tradiční neochoty výroby přidělovat si práci, spatřuji v tom, že návrhy většinou za realizaci nestály, případně neslibovaly dostatečný ekonomický efekt. Návrhy absolventů VŠUP byly odevzdány vesměs ve skice, což je jen první krok na dlouhé cestě vedoucí ke vzniku porcelánového souboru. Z těchto skic, ale i z modelů a prototypů absolventů VŠUP je znát ovlivnění orientální keramikou a malá znalost specifík porcelánu jako materiálu. Za lepší lze označit návrhy pracovníků z výroby. Prototyp Jaroslava Jetmara z roku 1950 se mohl svou moderností směle rovnat prvním moderním tvarům v Německu, Itálii či ve Skandinávii. Právě tím však narazil u konzervativních teoretiků, kteří

aerodynamické pojetí tvaru a priori odmítali. Taková soutěž na nový tvar je však principiálně špatná sama o sobě. České značky ani před válkou nedosahovaly renomé porcelánek typu Mísně či Rosenthalu, které si – díky vysoké ceně svých výrobků – mohly dovolit vyrábět malé luxusní série. Český porcelánový průmysl byl nastaven na masovou výrobu, kdy se vývoj nového tvaru vyplatil až v případě prodeje tisíců až desetitisíců kusů. Proto se nelze vedení výroby divit, že neinvestovalo peníze do návrhů, jež neslibovaly komerční efekt. Do poloviny padesátých let byly jedinou inovací nové dekory, které mohly alespoň do určité míry stávající tvary modernizovat. Zestátněnému porcelánovému průmyslu chyběl hnací motor v podobě volné soutěže, odpovědní ředitelé nechtěli riskovat své místo nějakým neuváženým experimentem. Šlo jim jen o plnění vývozních plánů a úzký sortiment spolu s nízkou kvalitou byly kompenzovány podbížením se a snižováním ceny. Důvodem ke změně mohl být jen pokyn shora.

V druhé třetině padesátých let došlo k určité změně postoje ministerstva průmyslu. Na závodech vznikala výtvarná střediska, zaměřená přímo na vývoj nových tvarů. Důvodem nebyla potřeba českého lidu, ale opožděné zjištění, že západní trhy se již nespokojí jen s předválečnými tvary. Nově vypsaná soutěž opět přinesla zklamání a inovací se ujali tvůrci z řad zkušených modelérů z výroby, vesměs německé národnosti. Ti vytvářeli tvary silně inspirované výrobky progresivních evropských porcelánek. Na tuzemský trh se ovšem nový sortiment dostal jen velmi omezeně až v šedesátých letech.

Za zlom můžeme označit vznik Vývojového střediska Lesov u Karlových Varů, kde se roku 1956 sešel sehraný tým pod vedením Jaroslava Ježka. Ten začal vytvářet tvary sice poplatné současným trendům, ale pojaté velmi osobitě. Dá se předpokládat, že k jejich zavedení do výroby došlo na základě zájmu západních trhů.

Zatímco dosavadní politika českého porcelánového průmyslu byla spíše opatrnická, situace se změnila poté, co československá vláda potvrdila účast na první poválečné světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Organizátoři z nějakého důvodu nechtěli vystavit žádný dosud vyráběný tvar, a tak pověřili již zmíněné studenty a absolventy VŠUP, aby ve spolupráci se zkušenými modeléry vytvořili zbrusu nové tvary porcelánových servisů. Tak se objevily kreace, které by možná v tržním prostředí nemohly díky svému minimálnímu komerčnímu potenciálu vzniknout.

Celá expozice připomínala Potěmkinovu vesnici, protože názvem „Jeden den v Československu“ měla navodit falešný dojem, že všechny vystavené exponáty jsou v Čechách běžně užívány. Právě touha alespoň takto se vyrovnat vyspělejším západním státům vedla k tomu, že výtvarníci dostali pokyn provést své prototypy nikoli s ohledem na praktické funkční parametry a komerční potenciál, ale především tak, aby působily moderně až extravagantně.

Neočekávané vítězství a ocenění většiny těchto exponátů, v čele s Ježkovou Elkou, která se z dnešního pohledu stala jakousi ikonou „bruselského stylu“, mělo vliv na změnu orientace výroby. Velká část vystavených souborů z praktického hlediska nevyhovovala a z toho důvodu nebyla vyráběna. Nicméně jejich úspěch nastavil trend, který ovlivnil vzhled porcelánu následujících let. Pokus o zopakování bruselského úspěchu skýtala účast na XII. milánském trienále, pro které vznikla pod vedení čerstvě založeného ÚBOK kolekce, do níž byli zapojeni jak někteří umělci z VŠUP, tak především výtvarníci z výroby v čele s Jaroslavem Ježkem. Snad už tehdy se plánovalo využití kladného ohlasu na prestižních výstavách a expanze nových tvarů na západní trh. V milánské kolekci se potvrdila obrovská invence Jaroslava Ježka, soubory ostatních výtvarníků překvapují vzájemnou podobností, což působí skoro jako křečovitá snaha zopakovat úspěch použitím osvědčených forem. Bruselský triumf se neopakoval, odměněn byl jen nepříliš povedený návrh Václava Šeráka, zatímco Ježkovy kreace kupodivu oceněny nebyly.

Úspěch se nedostavil ani v komerční rovině. Rozsáhlá kolekce tvarů sestavená především z exponátů zmíněných výstav nepřinesla očekávanou odezvu. Následkem toho se výroba od „bruselsky“ pojatých tvarů začala postupně odklánět. Jaroslav Ježek však plně prokázal své designérské kvality, stal se na více než deset let takřka výhradním tvůrcem užitkového porcelánu. Přes neopodstatněná tvrzení méně úspěšných kolegů je třeba tento úspěch přičíst především Ježkově pílí a talentu, kterým zastínil tvorbu všech ostatních návrhářů. Po organicko-aerodynamickém období koncem padesátých let, kdy Ježkovy soubory svou extravagancí překonaly i kreace Západu, se jeho vývoj ustálil na tvarech, které vznikaly na základě pečlivého sledování zahraničních trendů. Přestože měl Ježek za úkol navrhovat zboží ve stylu zahraničních vzorů, nesklouzl k pouhému napodobování, ale vytvářel kvalitní návrhy řešené často překvapivě originálně.

Odlišně se vyvíjela výroba figurálního porcelánu. Ta byla nedlouho po znárodnění soustředěna do porcelánky v Duchcově, kde se zpočátku vyráběl jen předválečný sortiment. Výroba bohužel, kvůli špatné kvalitě práce v porcelánkách, zejména malířské, měnila původní vesměs kvalitní návrhy v odpudivé kýče. Základem sortimentu byly a vlastně dodnes jsou rokokové dámy a kavalíři. Zejména kvůli ideologické nevhodnosti takového zboží pro socialistického člověka začala porcelánka již koncem čtyřicátých let spolupracovat s externími návrháři z řad sochařů a produkovat i nové plastiky. Svou roli sehrál i fakt, že zařazení nové figurky do provozu není zdaleka tak finančně náročné jako u užitkového porcelánu. Do výroby byly přijímány návrhy politicky korektní, ale zároveň atraktivní. Pro zvýšení výroby nových figurek bylo zřízeno Výtvarné středisko v Praze, kde se návrhářstvím zabývaly absolventky VŠUP. Přestože jejich školní práce ovlivnil duch socialistického realismu, výroba o takový sortiment příliš nestála. Proto vznikaly hlavně figurky dětí, sportovců a zvířat. Ty jsou pojaty poměrně realisticky, bez pitoreskního či nasládlého nádechu. Skvělé návrhy však většinou zmrzačila masová produkce, takže se na pultech českých obchodů objevovaly vesměs v obludném provedení.

Zásadní změnu v porcelánové výrobě figurek odstartoval úspěch koníků Jaroslava Ježka v Bruselu. Nové pojetí figury bylo nenáročné na výrobu a přes nevelké schopnosti dělníků vznikala výrobek s modelem takřka identický. Českým konzumentům daly nové figurky, ale i podobně tvarovaný dekorativně užitkový porcelán, pocit modernosti a vyrovnání se se západními trendy. Podle Ježkových návrhů vznikaly v Lesově v malých kolekcích desítky skvělých plastik, které posléze přešly do velkovýroby v Duchcově. Stylově podobné jsou i výrobky podle návrhů dalších výtvarníků, ať už skvělé vázy Jindřicha Marka a Vladimíra Tichého či figurky Jiřího Černocha. Zde je vidět, že absolventům VŠUP svědčil tento sortiment lépe než užitkový porcelán. Přestože lze jejich tvorbu označit za autonomní výtvarný projev, právě Ježek byl průkopníkem nového pojetí a ostatní jím byli alespoň částečně ovlivněni. Pro design této doby je typická silná stylizovanost, deformované proporce a oproštěnost od detailu. Figurky byly většinou monochromní, výjimečně byl detail zvýrazněn solí, která zdobila i dekorativní vázy či dózy. Jejich chladně elegantní, neosobní výraz běžní lidé nebyli schopni přijmout za svůj, což mělo za následek brzkou ztrátu obliby.



Období let 1957–1962 můžeme považovat v kontextu designu druhé poloviny dvacátého století za nesmírně plodné. Zatímco předtím a poté politický režim progresivní výtvarný projev úspěšně dusil, v těchto pěti letech moderní, často extravagantní kreace v porcelánu pravděpodobně přímo podporoval. Vzhledem k tomu, že se nůžky mezi životní úrovní Východu a Západu po válce rychle rozvířaly, je pravděpodobné, že si nejvyšší kruhy uvědomovaly nutnost Západ dohnat. Užité umění, na rozdíl od malířství či sochařství, nebylo režimem tak úzkostlivě střeženo, a tak představuje segment, který se stal v oficiálním českém umění daleko nejprogresivnějším. Je samozřejmě těžké srovnávat se západní Evropou, kde byla jiná politická situace a kde zároveň nedošlo k přerušení kontinuity porcelánové výroby. Dá se však říci, že v Čechách nastala kolem roku 1960 mohutná tvůrčí erupce, snad způsobená předchozím dlouhým potlačováním svobody tvorby. Je však nutno poznamenat, že se tvůrci tímto vzednutím poměrně rychle vyčerpali a po zbytek století lze o výtvorech českého porcelánového průmyslu hovořit s obdivem jen výjimečně.

## **PŘÍLOHY**

## KATALOG VÝTVARNÍKŮ, ZÁVODŮ A INSTITUCÍ

### **BENEŠOVÁ-NOVÁKOVÁ HANA**

16. 2. 1930 Praha

1945–1948 Střední keramická škola v Praze

1949–1954 VŠUP, prof. Eckert

1954–1957 působila ve výtvarném středisku Duchcovské porcelánky, kde se zabývala návrhy figurek. Poté se věnovala pedagogické činnosti a tvorbě autorské keramiky.

Raná tvorba Benešové je kvalitní ukázkou socialistického realismu v porcelánové plastice. Poplatnosti režimu se úspěšně vyhnula volbou vesnické tematiky. Velmi věrně je zpodobněn fenek, kterého tvořila podle modelu v pražské Zoo.

Náplní tvorby pro duchcovskou porcelánku byly zejména figurky dětí a zvířat, které ač mírně stylizované zaujímají přirozené pozice. Detailně propracované figurky bohužel silně utrpěly sériovou výrobou.

### **BORČ MILOŠ**

19. 12. 1912 Trident

1934–1936 VŠUP, prof. Horejc

1936–1939 AVU, prof. Španiel

Autor kolekce figurek žen zastižených deštěm v přiléhavých drapériích s deštníkem pro duchcovskou porcelánku, provedených kolem roku 1960.

### **BRADÁČEK JIŘÍ**

27. 6. 1922 Obříství u Mělníka – 18. 7. 1984 Praha

1936–1939 Keramická škola v Praze

1939–1944 UMPRUM, prof. Dvořák

1945–1946 AVU, prof. Pokorný

V padesátých letech realizovány jeho návrhy figurek pro duchcovskou porcelánku, zejména zvířat (například Jeseter, Velbloudi). Žirafa, vystavená na

světové výstavě v Bruselu, byla již dost moderně stylizovaná. Tři muzikanti jsou naopak příkladem kýčovité poválečné figurky, snad vhodnější pro provedení v keramice. Pro trienále v Miláně vytvořil Bradáček skvělou plastiku Televize, zpodobňující štáb kolem kamery. Bradáček zde částečně navazuje na předválečný civilismus (J. Lichtág), ale je mnohem dynamičtější. Postavy jsou zcela anonymní, oproštěné od charakterizujících detailů.

## **BŘEZOVÁ**

Po skončení druhé světové války byl vedením továrny pověřen Adolf Jungvirth, který vedl podnik do roku 1948. Prvního ledna 1946 se stala Březová vládními vyhláškami číslo 1003–1007 spolu s Dalovicemi, Loktem a Starou Rolí součástí společnosti První české továrny na porcelán. Při reorganizaci 1. ledna 1953 byla Březová již za vedení ředitele Karla Němečka zařazena spolu s Novou Rolí a Dvory do národního podniku Staropolský porcelán. Roku 1958 při vzniku oborového podniku Karlovarský porcelán se stala Březová samostatným podnikem. Po válce zde byly vyráběny převážně předválečné modely.

V r. 1954 si Pravoslav a Jindřiška Radovi v Březové vzorovali čajový servis a dekorativní předměty pro Ústřední výtvarné středisko průmyslu skla a jemné keramiky. Žádný návrh nebyl zařazen do výroby.

V r. 1957 byl do výroby zařazen první poválečný tvar Andrea – mírně přepracovaný tvar Fortuny od modeléra Prášila, převzatý ze Staré Role.

Ve stejném roce byl v Březové vyvzorován soubor Pravoslava a Jindřišky Radových pro výstavu v Bruselu. Modelérem byl J. Vít. Soubor nebyl oficiálně zařazen do výroby, ale časopisem Dílo byl nabízen ke koupi v prodejnách Díla.

Roku 1958 byl do výroby zařazen tvar Tosca, připisovaný autorsky řediteli Němečkovi, podle jiných zdrojů (J. Chládek, Ivona Nová: *Monografie porcelánky v Březové*, Karlovy Vary 2000) se jednalo o tvar Lucille přepracovaný Jaroslavem Ježkem.

Roku 1960 byl zařazen do výroby Němečkovi připisovaný tvar Ivana, prezentovaný na trienále v Miláně,

rovněž v r. 1960 byl přijat do výroby tvar Elka od Jaroslava Ježka, rozšířený o čajový a jídelní servis.

Téhož roku vytvořil modelář J. Vít čtyři seladonové vázy pro trienále v Miláně. Do sériové výroby se nedostaly.

V r. 1961 v Březové krátce pracovala jako návrhářka Eva Rybáková, navrhla tvar 3470. V tomto roce se v Březové vyráběly dětské soupravy podle návrhu J. Ježka s dekorem V. Tikala, který v Březové jako pracovník ÚBOK vzoroval své návrhy.

V roce 1964 byl do výroby zařazen tvar J. Ježka Nefertiti. V r. 1965 byl přijat tvar J. Ježka Louise.

## **ČERNOCH JIŘÍ**

7. 11. 1924 Praha

1938–1942 Střední keramická škola, prof. Vokálek

1943–1945 totálně nasazen v slévárnách u bří Davidů

1946–1951 VŠUP, prof. Dvořák

V rámci ČSVU se rozhodl pro sekci keramiky, kde tušil lepší a svobodnější způsob obživy.

1951–1958 externí práce pro duchcovskou porcelánku, především figury zvířat.

1968 vyzván ředitelem k řádnému pracovnímu poměru jako návrhář.

Při práci na zvířecích figurách vycházel z přírody, jde vždy o konkrétní druh.

Část námětů měl předepsánu, zbytek tvořil podle vlastního výběru. Měl určité roční kvóty. Kromě zvířat dělal hlavně ženské figury a sportovce. Důležité pro něho bylo zachytit pohyb. Experimentoval s různými glazurami a sám vymyslel dekor barvou nanášenou jako tuš. Některé Černochovy plastiky působí až bizarně a je otázkou, jakého zákazníka mohly oslovit. Opakem jsou komerčně úspěšné honitby, často zastoupené v tombolách mysliveckých plesů.

## **DALOVICE**

Roku 1805 získal Johann Ritter von Schöna u zemské privilegium vyrábět na svém Dalovickém panství kameninu. Porcelán se zde začal vyrábět od dvacátých let 19. století, oficiální povolení získal nový majitel W. W. Lorenz roku 1830.

Po výtvarné stránce produkce nevybočila z průměru.

V roce 1918 přešla dalovická porcelánka pod koncern EPIAG.

V roce 1946 se porcelánka v Dalovicích stala spolu s Loktem, Březovou a Starou Rolí součástí První české továrny na porcelán.

Od roku 1958 se vznikem národního podniku Karlovarský porcelán byly Dalovice samostatným závodem, pod který spadaly závody ve Stružné a Jakubově.

Po znárodnění se v Dalovicích dlouho vyráběl historizující tvar Olympia.

V roce 1956 byl do výroby zařazen tvar Kleopatra od J. Ježka.

V roce 1960 byl do výroby zařazen tvar Silvia od J. Ježka.

V roce 1964 byl do výroby zařazen tvar Caroline od V. Tikala.

## **DAVID VLADIMÍR**

22. 8. 1921 Gornj Milanovec (Jugoslávie)

1943–1949 VŠUP, prof. Stefan a Horejc

1949–1953 asistentem na VŠUP u prof. Eckerta

1964 výtvarníkem plastického vytváření ÚBOK

Od poloviny 50. let dodává figurky duchcovské porcelánce. Jsou to vesměs figurky sportovkyň a sportovců. Přestože je zachycován pohyb, působí Davidovy figury spíše staticky. Užší spolupráci s duchcovskou porcelánkou David navázal v sedmdesátých letech.

## **DOBIÁŠ BOHUMIL**

21. 11. 1905 Úročnice na Benešovsku – 11.4. 1964 Tábor

1926–1933 VŠUP, prof. Drahoňovský

Praxe v keramické továrně Keras v Bechyni, Graniton a Stavbokeramika ve Svijanech, ve Vondráčkově továrně v Kostelci n. Černými lesy a u hrnčířských brří Štěpánků v Hrdějovicích

Od 1935 profesorem ve Státní odborné keramické škole v Bechyni

1944–1945 totálně nasazen do hrnčířských závodů brří Štěpánků

Od května 1945-1964 profesorem střední keramické školy v Bechyni

Osobnost s velkým kreditem mezi poválečnou generací keramiků

Roku 1948 byl předveden Dobiášův porcelánový soubor vyvzorovaný v první české továrně na porcelán ve Staré Roli. Dobiáš v něm navazuje na funkcionalistické předválečné soubory. B. Dobiáš se zabýval především keramikou a jeho soubor byl pouhým exkurzem do příbuzného oboru. Karel

Hetteš tento soubor při bilancování vývoje průmyslového výtvarnictví zmiňuje jako významný počín poválečného porcelánu.

### **DOBIÁŠ BOHUMIL JR.**

15. 6. 1929 Nemanice u Českých Budějovic, syn B. Dobiáše

Vyučen hrnčířem u Štěpánků v Hrdějovicích a v továrně na keramiku v Bechyni

1945–1948 Střední keramická škola v Bechyni

1948–1953 UMPRUM, prof. Eckert

od 1953 zaměstnán v továrně na keramiku Keramo v Bechyni

Jediná realizace v porcelánu – Akrobat s míčem (asi 1960), velmi vtipně a originálně řešená figurka, inspirovaná pravděpodobně F. Tichým

### **DOLEJŠ VÁCLAV**

27. 7. 1925 Kralovice u Plzně – 14. 7. 2005 Praha

Pedagogická fakulta UK, C. Bouda, K. Lidický, M. Salzman

1948–1951 VŠUP, prof. Eckert

Praxe v klášterecké porcelánce; na výstavě Vnitřní zařízení pracoviště a obydlí (říjen–prosinec 1952) vystavena Dolejšova souprava pro nemocnice, práce VŠUP. Bohužel nejsou k dispozici žádné fotografie.

1954–1958 vedoucí výtvarného střediska Royal Dux v Praze. Z tohoto období je pravděpodobně malá plastika pištce, která svou miniaturností nemá v českém poválečném porcelánu obdoby a odkazuje spíše k vídeňským bronzům než k historickému porcelánu. Ve vývojovém středisku asi vznikl i soubor vystavený na Expo v Bruselu. Biomorfne pojatý tvar působí u konvice trochu těžkopádně, zejména úchytka víčka.

Roku 1960 se stal výtvarníkem oddělení plastického vytváření v ÚBOK. Experimentoval i s glazurami, na kterých spolupracoval s duchcovským technologem Karlem Tauchertem. Za znovuoobjevení glazury „býčí krev“ obdrželi společně na výstavě keramiky 1962 zlatou medaili. V první polovině 60. let navrhl pro duchcovskou porcelánku několik váz nijak originálních tvarů, které byly spíše médiem pro experimentální glazury.

Působil ve výtvarných komisích, věnoval se úspěšně ateliérové keramice.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let navrhl v rámci ÚBOK několik porcelánových servisů.

## **DUBÍ U TEPLIC**

Roku 1864 založil Anton Schinkel manufakturu na keramické výrobky. Porcelán se začal vyrábět až během 70. let.

1885 se stává majetkem C. O. Teichert v Míšni, která zavedla do výroby tzv. cibulák.

1790 získává podnik Bernard Bloch. V majetku jeho rodiny byl podnik do roku 1938, kdy byl A. Blochovi zabaven nacisty. Zboží vyráběné v Dubí nevynikalo v žádném směru nad průměr. Po válce byl podnik obsazen českými dělníky a roku 1946 znárodněn. Po celou dobu spadal pod duchcovskou porcelánku. V padesátých letech se uvažovalo o likvidaci závodu kvůli těžbě hnědého uhlí.

Vyráběly se hlavně hrnky a cibulák, dekorovaný od poloviny šedesátých let nikoli ručně, ale tiskem.

## **DUCHCOV**

Továrna původně na keramické dlaždice byla založena Antonem Gierschickem roku 1853. Roku 1865 ji přebírá Eduard Eichler, rozšiřující sortiment o další keramické zboží jako figurky, vázy atd. 1897 vznikla firma Duxer–Porzellanmanufaktur AG se sídlem v Berlíně vyrábějící i porcelánové zboží, zejména historizující i secesně laděné figurky. Kvalitní byla i tehdejší produkce z kameniny.

Od roku 1900 dodnes je zboží značeno trojúhelníkem z růžové hmoty přilepené většinou na dno předmětu. Fabrika se počátkem 20. století úspěšně etablovala na evropských trzích. V roce 1904 byly výrobky na světové výstavě v St. Louis oceněny Grand Prix, což značně pomohlo najít odbyt i v Severní Americe. Po přerušení výroby během 1. světové války došlo k opětovnému obnovení výroby, kdy se sortiment přizpůsobil populárnímu stylu art deco. S hospodářskou krizí přišly velké problémy s odbytem na zavedených trzích, které vygradovaly během druhé světové války.

V roce 1945 přešla fabrika do národní správy. Během obnovení poválečného provozu se výroba jako jediná v Čechách zabývala pouze figurálním a



dekorativním porcelánem, ostatní podniky od výroby figurek upustily. Oddělení keramiky bylo postupně zrušeno. V roce 1958 se duchcovská porcelánka stala součástí podniku Spojené keramické závody, stejně jako veškerý keramický průmysl v okolí Teplic.

Obnovení výroby se neobešlo bez účasti původních německých zaměstnanců továrny. Hlavní modelérkou byla, v Duchcově již od třicátých let působící, Elli Königová, která působila v podniku až do počátku šedesátých let. Její specializací byly figurky v rokokovém stylu, které spolu se zvířecí tematikou tvořily hlavní sortiment porcelánky. Od roku 1951 v jejím oddělení působil i František Rabel. Od přelomu čtyřicátých a padesátých let začal podnik spolupracovat s externími výtvarníky, kteří přes výtvarné komise prodávali své návrhy. Byli to především pražští sochaři, pro něž se tato činnost stala vítaným zdrojem příjmů.

## **DVORY**

Manufaktura ve Dvorech byla založena 1882 bratry Benedikty. Její produkce nevybočovala z běžného užitkového zboží.

O podrobnostech znárodnování a osudů bezprostředně po válce nejsou zprávy. V roce 1950 byla zařazena spolu s Březovou do n. p. První česká továrna na porcelán.

Při další reorganizaci roku 1953 byla zařazena spolu s Novou Rolí a Březovou do podniku Starorolský porcelán.

Roku 1958 byla zařazena do oborového podniku Karlovarský porcelán.

V období, kdy byl podnik zařazen pod Starou Roli, se v něm vyráběl historizující tvar Roma. Ten byl navržen modelérem Janem Prášilem na objednávku Italského trhu, který požadoval nový barokní tvar. Dále zde byl vyráběn rovněž historizující tvar Regina, pravděpodobně od stejného autora. Roku 1960 byl závod Dvory pověřen výrobou souboru Asmanit z varného porcelánu. Vzhledem k tomu, že není v dalších letech inzerován, dá se předpokládat, že výroba ve velkém nezačala.

V druhé polovině šedesátých let byl v Dvorech ve velkém vyráběn hotelový porcelán navržený J. Švarcem.

## **ECKERT OTTO**

4. 3. 1910 Kralovice – 1. 1. 1995 Praha

1924–1926 Kamenicko-sochařská škola v Hořicích

1926–1933 VŠUP, prof. Štipl

1933–1934 pracoval v porcelánce Březová

1934–1939 pracoval a prováděl své práce v keramické dílně A. Toupala v Praze

1940–1945 práce ve vlastní keramické dílně v Kralovicích

1946 jmenován profesorem VŠUP

1956 členem Mezinárodní keramické akademie AIC

Zatímco všechny články a knihy o pedagogické a výtvarné činnosti Otto Eckerta z padesátých až osmdesátých let vyznívají jednoznačně oslavně, jsou vzpomínky jeho žáků, zejména z přelomu čtyřicátých a padesátých let, spíše kritické.

Podle nich se studentům příliš nevěnoval. Je pravděpodobné, že se nedostatky jeho výuky časem upravily, protože mladší žáci na něho vzpomínají v dobrém.

Jisté je, že ovlivnil celou generaci poválečných keramiků a tvůrců v porcelánu, kteří některé jeho postupy, často neúmyslně, uplatňovali.

Eckert vytvořil jen několik málo plastik, z nichž nejznámější je velmi dobrá plastika holuba voláče. V duchcovské porcelánce byly realizovány jeho vázy, které tvořil většinou pro různé významné příležitosti, jako pro trienále v Miláně a mezinárodní výstavu keramiky. I zde vidíme jeho keramický přístup, protože vázy, většinou konvenčních tvarů, jsou často jen médiem pro výrazné glazury. Jemnost porcelánu jako materiálu zde není využita.

## **FOREJTOVÁ JITKA**

29. 10. 1923 Praha – 24. 10. 1996 Praha

1942–1943 střední grafická škola

1945–1950 VŠUP, prof. Štipl a Strnad

Hlavním oborem Jitky Forejtové bylo sklo.

1960–1962 se zabývala navrhováním plastik pro porcelánku v Duchcově a pro Volkstädtskou porcelánku v NDR. Spolupráci s Duchcovem ukončila údajně kvůli špatným honorářům a především kvůli neschopnosti továrny její návrhy realizovat v barvě.

1962 na výstavě k XII. sjezdu KSČ byla vystavena jedna z jejích ženských figurek provedená ve velikosti 72 cm. Šlo pravděpodobně o záměr duchcovské továrny ukázat své technické možnosti.

1962 byly její porcelánové figurky oceněny na mezinárodní výstavě keramiky stříbrnou medailí.

Figurky Jitky Forejtové zobrazují zvířata nebo ženské figury v různých sedících polohách. Jsou abstrahovány od detailů, čímž zapadají do tehdejšího trendu. Zajímavé je, že autorka svůj původní obor, sklářství, snad bezděky promítla i ve svých porcelánových figurkách, které působí, jako by byly tvarovány ze žhavého skla. Pro dětské pokoje byly zamýšleny nástěnné figurky datla, veverky a opice.

### **HAHN JAN**

životopisná data nezjištěna

Modelér v porcelánce v Loučkách, kde strávil i učňovská léta. Vystudoval Střední keramickou školu v Karlových Varech. V roce 1954 se účastnil soutěže Výtvarného střediska průmyslu skla a jemné keramiky. Pro závod Chodov vytvořil roku 1957 již moderní tvar Lidia. Pro porcelánku v Loučkách vytvořil kvalitní soubor Cornelia, který našel odbyt i ve Skandinávii. V článku v časopise *Sklář a keramik* je uvedeno, že mu byla poskytnuta možnost cestovat a sbírat zkušenosti v zahraničí.

Pro Děvanu Mírovou modeloval soubor pro bruselskou výstavu.

### **HAUBNER RUDOLF**

životopisná data nezjištěna

Modelér německé národnosti ve Staré Roli. Pracoval ve starorolském vývojovém středisku zřízeném roku 1955.

V roce 1957 realizoval servis Praha Marie Rychlíkové pro bruselskou výstavu.

Je autorem historizujícího servisu Patria, vyráběného od roku 1960 ve Staré Roli.

Po zrušení střediska byl přemístěn do Vývojového střediska Lesov, kde působil pouze krátce a na vlastní žádost odešel.

### **HAVLÍČEK KAREL**

31. 12. 1907 Berlín – 25. 12. 1988 Kadaň

1928–1934 Právnická fakulta UK

1934–1948 věnoval se právnické profesi, po nocích kreslil; dnes řazen do stylu art brut.

Stýkal se s českými surrealisty, ale nikdy nevstoupil do žádného spolku nebo skupiny. Své civilní povolání prý neměl rád a po komunistickém puči odešel do klášterecké porcelánky jako výtvarník. Spolu s J. Ježkem, kterého výrazně ovlivnil, navrhli velké množství dekorů a vytvořili spolu několik plastik. Podíl obou autorů není jasný. Krom toho maloval na talíře.

V jeho tvorbě pro porcelán je zřejmý vztah k surrealismu. Jeho brilantní kresby jedním tahem navozují dojem trojrozměrnosti.

### **HEJDOVÁ-HOLEČKOVÁ JAROSLAVA**

14. 4. 1928 Praha

1947–1952 VŠUP, prof. Eckert

Z dob studií pochází figurka pohraničníka s vlčákem modelovaná ve stylu socialistického realismu.

1952–1953 pracovala v Březové jako výtvarná referentka

1954–1957 pracovala v pražském vývojovém středisku duchcovské porcelánky; prováděla figurky zvířat a sportovní tematiku

### **HENDRYCHOVÁ DAGMAR**

28. 7. 1930 Žacléř – 4. 9. 1981 Rovina u Kounova

1945–1948 Střední keramická škola v Praze

1948–1952 VŠUP, prof. Stefan

1955–1962 návrhy porcelánových figurek pro Duchcov (např. nápaditě provedená figura ležícího klauna)

Pro Expo v Bruselu byly vybrány figurky z commedie dell'arte, spíše zmenšené velké plastiky než porcelánové figurky.

Roku 1959 vznikla v Duchcově sedící dívka vystavená na trienále v Miláně.

1962–1981 keramika, technický porcelán

## **HLADÍKOVÁ LIDIE**

20. 5. 1925 Praha – 26. 2. 1994 Praha

1942–1949 VŠUP, prof. Eckert

Spolupracovala s D. Mírovou a M. Rychlíkovou. Pracovala především v keramice, od konce šedesátých let s elektroporcelánem.

Roku 1950 se účastnila soutěže podniku Sklo a porcelán, získala druhou cenu.

Její návrh nebyl ani vyvzorován v materiálu.

## **HONCOVÁ ALENA**

31. 1. 1929 Mladá Boleslav

1948–1953 AVU, prof. Španiel

Jediná známá realizace v porcelánu je sedící akt, který má zajímavě deformované proporce. Byl vyroben v Duchcově a vystaven na trienále v Miláně.

## **CHODOV**

Porcelánka byla založena roku 1811 Franzem Miesslem a roku 1871 koupena majiteli slavkovské porcelánky Haasem a Czjzekem.

V roce 1946 vznikl národní podnik Slavkovský porcelán, do kterého byl zařazen i závod v Chodově.

Roku 1953 vznikl národní podnik Bohemia se sídlem v Chodově, kam byl naopak přiřazen podnik ve Slavkově.

Roku 1958 se stal Chodov součástí národního podniku Karlovarský porcelán.

Po válce byl dlouho vyráběn historizující tvar 810 z poloviny 19. století.

Modelér Jan Hahn vytvořil v roce 1957 pro Chodov tvar Lidia.

V témže roce vzoroval servis Děvany Mírové pro bruselskou výstavu.

V roce 1959 v Chodově vzoroval svou soupravu Jaroslav Pýcha.

V roce 1960 byl z Lesova převzat tvar Cyrano od J. Ježka.

## **JAKUBOV**

Porcelánka v Jakubově byla založena Ernstem Maderem roku 1895.

Roku 1922 byla začleněna do koncernu EPIAG. Porcelánka produkovala vždy spíše užitkový, umělecky nevýrazný porcelán.

Po znárodnění roku 1945 se podnik specializoval na šálky a píály (misky na polévku) pro SSSR.

## **JETMAR JAROSLAV**

21. 3. 1921 Hradec Králové

1935–1939 Střední keramická škola v Praze, prof. Vokálek, Znoj

1942–1944 modelérem v Micháلكově keramické dílně v Nuslích, odlévání figur

1944–1945 nuceně nasazen ve zbrojním průmyslu v západních Čechách

1945 krátkodobé působení v malých porcelánkách na Karlovarsku

1946–1956 technologem a modelérem v porcelánce v Klášterci n. Ohří

1946 vyrobil z vlastní iniciativy návrh na likérovou soupravu; návrh nebyl zařazen

do výroby

1950 účastnil se soutěže na nový porcelánový servis vyhlášené kláštereckou porcelánkou; jeho tvar Junior získal druhou cenu

1952 spolupráce s Václavem Tikalem na souboru pro závodní jídelny, který nebyl zařazen do výroby

1954 vedením pověřen k návrhu nového hladkého souboru, odlišného od předválečné produkce, ale nijak extravagantního. Vznikl tvar Giovanna. Tvar byl asi 4 roky vyráběn.

1955–1956 spolupracoval s J. Ježkem na tvaru Oblázek, který nebyl realizován

1956–1968 technologem a příležitostným modelérem na Vývojovém středisku Lesov, od r. 1959 ve Vývojovém závodě Lesov

1963 pověřen spoluprací s J. Pýchou na vývoji nových glazur v rámci ÚBOK; výsledné glazury nebyly nikdy užity pro masovou výrobu

1968 odchod z oboru, výuka na Střední grafické škole na Praze na Vinohradech

## **JEŽEK JAROSLAV**

26. 1. 1923 Podlesí u Příbrami

1945–1949 Pedagogická fakulta UK, obor výtvarná výchova u prof. Sejpky, (vliv Salzmana, Lidického), studia nedokončil s úmyslem jít studovat na VŠUP k prof. Eckertovi. Na jeho doporučení se rozhodl jít nejprve na praxi do výroby.

Prostřednictvím Sboru pro o výtvarný dorost získal půlroční stipendium v Klášterci n. Ohří ve výtvarném oddělení, kde byl již zaměstnán K. Havlíček. Zůstal zde do roku 1954, kdy bylo výtvarné oddělení zrušeno. Vzhledem k tomu, že se ve fabrice v té době vyráběl pouze osvědčený předválečný tvar 2500, byla jejich práce omezena na návrhy dekorů, případně malých změn tvaru.

V roce 1950 se účastnil soutěže na nový tvar, kterou vyhlásila továrna na nátlak ministerstva lehkého průmyslu. Jeho návrh byl variací na hladké předválečné tvary (Sutnar), přičemž jeho inovací bylo zploštění stran. Návrh byl oceněn jako jeden z mála, které mají alespoň formální předpoklady k sériové výrobě.

Návrhy na dekory z tohoto období jsou velmi ovlivněny Karlem Havlíčkem. Je udivující, že jsou často navrženy pro velmi nákladné techniky, jako je malba zlatem či platinou. Kvalitní malíři na porcelán byli vzácností a trendem bylo nahradit malbu tiskem.

Větší šanci na realizaci měly návrhy tištěných pohádkových motivů na dětské nádobí.

V roce 1954 se s Havlíčkem účastnili další soutěže, vyhlášené Ústředním výtvarným střediskem. Ježkův návrh navazuje na konvenční hladký prvorepublikový tvar bez jakýchkoli moderních náznaků. V témže roce bylo klášterecké výtvarné středisko zrušeno.

Po roční přestávce, kdy Ježek neúspěšně řediteloval internátu, byl roku 1955 povolán, spolu s modeléry Vavřinou a Trpkošem a technologem Jetmarem, do nového vývojového střediska umístěného v Lesově.

V roce 1958 byl jmenován vedoucím výtvarníkem a stal se takřka výhradním návrhářem po celá šedesátá léta.

Jako výtvarník působil v Lesově do poloviny osmdesátých let.

## **KAISER JIŘÍ**

životopisná data nezjištěna

Externí pracovník duchcovské porcelánky, pro kterou vyvzořoval Smetanovo kvarteto, tedy čtyři portréty reálných hudebníků.

V Bruselu byla vystavena plastika Heroda a Salome.

## **KEMR JIŘÍ**

9. 8. 1921 Nechanice u Hradce Králové – 26. 12. 1992 Brno

1935–1938 Keramická škola v Praze

1938–1941 VŠUP, prof. Lauda

1942 zaměstnán v keramické dílně V. Opatrného v Praze. Tvoří keramické plastiky, vystavuje mimo jiné v UPM

1945–1948 AVU, prof. Španiel, v Karlových Varech se věnuje ateliérové činnosti

1947– 1956 ředitelem a návrhářem podniku Bohemia ve Staré Roli

1949 jmenován profesorem a zároveň ředitelem Střední keramické školy v Karlových Varech

1965 pověřen vedením keramické dílny v Kunštátě na Moravě

Podle pamětníků Kemr využíval svých politických konexí k neoficiálnímu obchodování a využíval svých kolegů, jejichž návrhy prezentoval jako své vlastní. Po roce 1955 měl být obžalován za jakési machinace, odsouzen nebyl, ale odešel z Karlovarska. Jeho výsadní postavení dokládá velké množství porcelánových výrobků, které nemohly být zamýšleny k sériové výrobě a jež signoval svým jménem vedle značky Bohemia. Kemrovy vázy jsou tvarovány klasicky a je otázkou, zda zásluha na krásných glazurách nepatří spíše nějakému technologovi.

## **KLÁŠTEREC NAD OHŘÍ**

Porcelánka byla na základě dekretů E. Beneše roku 1946 znárodněna. Byl vytvořen podnik Thunská továrna na porcelán se sídlem v Karlových Varech, do



níž byly začleněny i podniky v Ostrově n. Ohří, Kysiblu, Lesově, Jakubově a Lubenci.

V té době vznikají prototypy vytvářené J. Jetmarem, nezařazené do výroby.

Roku 1949 bylo sídlo převedeno do Klášterce n. Ohří.

1958 se stává součástí n. p. Karlovarský Porcelán.

V klášterci se i po válce vyráběl tvar 2500, jehož velké zásoby, vytvořené za války, vedení několik let rozprodávalo. Tento tvar byl do šedesátých let komerčně nejúspěšnějším českým tvarem.

1948–1952 fungovalo Výtvarné středisko, které vedl výtvarný referent Václav Křížek a kde působili Jaroslav Ježek a Karel Havlíček. Byly navrhovány dekory pro sítotisk i náročné techniky malby zlatem a platinou. Podle dostupných informací bylo ještě před zrušením střediska výtvarníky realizováno sedm plastik, soubor dětských talířů s pohádkou O zvířátkách a loupežnících.

V roce 1952 v Klášterci V. Tikal spolu s J. Jetmarem vyvzořovali soubor pro závodní jídelny.

V letech 1954 –1955 J. Jetmar na žádost ředitele vytváří tvar Giovanna, první sériově vyráběný nový servis.

1956 založeno Vývojové středisko Lesov, kde měly vznikat tvary pro porcelánky spadající pod Klášterec

## **KREJČOVÁ ALENA**

21. 5. 1928 Praha

1947–1953 VŠUP, prof. Eckert

Z jejích realizací v porcelánu jsou informace o studentské práci – figurce pionýrky zmíněné v katalogu výstavy Vnitřní zařízení pracoviště a obydlí (říjen–prosinec 1952).

Pro vinohradské vývojové středisko vytvořila figurku cvičenky.

## **LESOV – Výtvarné středisko – Vývojový závod**

Výtvarné středisko bylo roku 1955 zřízeno kláštereckým ředitelem Přibylem v bývalé porcelánce Lenhart, kde byla původní výroba roku 1949 pro nedostatek pracovníků zastavena a v prostorách vznikl sklad obilí.

V r. 1955 provoz funguje pouze ve dvou místnostech se špatným vybavením.

1956 byly vyvzorovány tvary Rosana a Kleopatra od J. Ježka s pomocí modelérů Trpkoše a Vavřiny.

Kromě postupné rekonstrukce a rozšiřování užitého prostoru probíhá spolupráce s místním učňovským střediskem, z něhož v budoucnu přicházejí schopní pracovníci.

Roku 1957 začínají přípravy na Expo v Bruselu, vzniká soubor Elka a V. Tikal zde s pomocí A. Trpkoše vzoruje tvar Brusel.

1958 S reorganizací porcelánového průmyslu je vývojové středisko rozšířeno a změněno na vývojový závod. Jeho úkolem bylo vzorovat komisí schválené návrhy od interních pracovníků nebo externistů, a to buď na základě přímé objednávky nějakého závodu, pak byl tvar se vši dokumentací předán jinému závodu, nebo nejprve pro vlastní malosériovou výrobu.

Byli přijati další výtvarníci: např. 1959 L. Švarc, 1963 Josef Mašín.

Ředitelem byl jmenován V. Opluštil, pod jehož vedením je dobudován manufakturní provoz schopný produkovat malé série servisů, ale i figurek a dárkových souprav.

Probíhají experimenty s různými hmotami, glazurami a dekoračními technikami. Původně z velkých provozů dodávaná masa je nahrazena vlastní, té nejlepší jakosti.

Díky malému provozu s velkým podílem ruční práce vznikají exkluzivní série o několika stech kusů. Problémy však byly s jejich distribucí. Původně jimi měly být zásobeny pouze výběrové prodejny v krajských městech. Ministerstvo prosadilo, aby bylo zboží prodáváno i v běžných obchodech, ale distribuce je z opatrnosti odmítala odebírat ve větším množství než v desítkách kusů.

## **LESOV CONCORDIA**

Concordii založil 1845 Ernst Mader.

Porcelánka Lenhart byla založena rodinou Becherů. Byl zde vyráběn nenáročný užitkový porcelán.

Po válce byla obnovena činnost pod vedením mladého kádra Aleše Trpkoše, který ale provoz nezvládal a později se projevil jako skvělý modelér ve vývojovém závodě.

Z moderních tvarů byla přejata 1956 Ježkova Rosana a 1960 Němečková Tosca.

## **LIŠKA KAREL**

4. 11. 1933 Plzeň

1954–1959 VŠUP, prof. Eckert

1958 V Duchcově realizovaný návrh na figurku tenisty

Věnoval se spíše keramice (na Bruselské výstavě měl vázu ze šamotu).

## **LOKET**

V roce 1946 se stala loketská porcelánka součástí První české továrny na porcelán ve Staré Roli, spolu s Dalovicemi a Březovou

Po válce byl provoz zaměřen hlavně na výrobu šálků a hotelového porcelánu.

Roku 1960 byl do programu zařazen tvar J. Ježka Blanka.

## **LOUČKY**

Porcelánka v Loučkách byla založena roku 1907 bostonskou firmou Benjamin Hunt & Sons.

Po roce 1945 byl národním správcem a posléze ředitelem jmenován Jiří Zach. Pod jeho vedením se podařilo obnovit předválečnou kvalitu a navázat předválečné obchodní vztahy. Sortimentem byly převážně bohatě zdobené luxusní servisy a šálkové sety. Specialitou Louček byl vedle ruční malby stříkaný dekor, zlacené a listrované vnitřky šálků a pastelové barvy, především tvary 1630, 661 a Bernadote.

Roku 1956 Loučky představily tvar Cornelia, navržený místním modelérem Janem Hahnem.

Roku 1960 byl z Lesova přejat Ježkův tvar Tria, vyráběný pravděpodobně jen v malé sérii.

Loučky přebíraly od ostatních porcelánek šálky a vyráběly luxusní sady. Takřka sto procent produkce šlo na západní trhy.

## **MAREK JINDŘICH**

24. 4. 1931 Horní Černá

1945–1949 učil se malířem porcelánu ve Staré Roli

1949–1955 VŠUP, prof. Eckert a Ulman

1957–1991 zaměstnán jako návrhář v duchcovské porcelánce

Spolupráce Jindřicha Marka s duchcovskou porcelánkou začala už v roce 1955.

Poté musel absolvovat základní vojenskou službu a vrátil se v roce 1957.

V tomto roce nabídl pro bruselskou výstavu kolekci dekorativních talířů. Byly to běžné talíře dekorované pod glazurou solemi.

Od nástupu byl pověřen tvorbou tzv. dekorativně užitkového porcelánu, který v poválečné produkci Duchcova nebyl takřka zastoupen. Jednalo se o sady popelníku, vázy a dózy či jednotlivých váz. Měl určité kvóty na počet tvarů, které musí vyrobit za rok, ale jinak měl uměleckou svobodu. Kromě toho měl za úkol i modernizovat předválečné historizující tvary, případně vyrobit další kusy k již existující soupravě.

Vzhledem k pobruselskému příklonu Duchcova k moderním tvarům i dekorům začal Marek navrhovat předměty mírně biomorfních či aerodynamických tvarů, zcela oprostěné od plastického dekoru. Byl jedním z průkopníků užívání solného podglazurního dekoru. Za vrcholnou je možné považovat kolekci pro XII. trienále v Miláně, pro kterou vytvořil i kávový soubor Venezia, vyvzorovaný v Klášterci.

Od roku 1964 se začal věnovat i ateliérové keramické tvorbě.

## **MARTINÍKOVÁ-HOLANOVÁ BLAŽENA**

21. 12. 1930 Praha

1945–1948 střední keramická škola

1949–1954 VŠUP, prof. Eckert, praxe v Klášterci, ve Staré Roli

S modelérem Prášilem vyvzořovala figurku Zedničky, vystavené spolu s figurkou Lachtana na výstavě Vnitřní zařízení pracoviště a obydlí (říjen– prosinec 1952).

V pražském vývojovém středisku duchcovské porcelánky vzorovala od roku 1955 do 1959 hlavně dětské figurky, tanečnice a dívky v plavkách. Po zrušení střediska z porcelánového průmyslu odešla.

### **MÍRA BOHUMIL**

27. 12. 1927 Orlová

1948–1953 VŠUP, prof. Eckert

Po studiích se zabýval krátce designem sanitární keramiky.

1961 navrhuje bizarní kávový servis, který nebyl po zásluze přijat do výroby.

Nadále se věnoval designu přístrojů.

### **MÍROVÁ DĚVANA**

14. 1. 1922 Praha

1945–1950 VŠUP, prof. Kaplický a Eckert

1957 Pro Expo 1958 v Bruselu spolu s modelérem J. Hahnem vyvzorovali v Chodově kompletní servis pro banketní stolování. Dekor, skvěle doplňující tvar, navrhla Jana Kaplická. Spolu s modelérem Haubnerem Mírová vyvzorovala ve Staré Roli kolekci zapékacích mís tvaru obráceného klobouku, jejichž pestře zbarvené krempy působí velmi elegantně. Oproti extravagantně nepraktickému servisu měly mísy veškeré předpoklady k sériové výrobě. Bohužel k ní nedošlo.

D. Mírová se v dalších letech věnovala jen keramice.

### **NĚMEČEK KAREL**

1. 1. 1918 na Moravě na Hané

Životní osudy po roce 1969, kdy byl sesazen, nejsou známy. Vyučil se v textilní škole v Prostějově, nějakou dobu pracoval v textilce. Po válce pracoval ve Staré Roli jako malíř.

Roku 1950 se stal ředitelem porcelánky v Březové.

Podle některých pamětníků je pravděpodobné, že není skutečným autorem souborů, které jsou mu připisovány. Prý si nechal vytvořit tvary od modelérů a

vydával je za své. Pro tuto možnost hovoří fakt, že první z jeho tvarů vznikl až pro milánské triennale roku 1959.

## **NOVÁ ROLE**

Porcelánka v Nové Roli byla založena společností Bohemia roku 1921. Spolupracovala s firmou Rosenthal, jejíž pracovníci v Nové Roli do roku 1945 působili. Ke konci padesátých let působil v pozici ředitele Jiří Kemr, který zde vzoroval své figurky, vázy a talíře. Zabýval se tu i novými dekory.

Nalezené krystalické glazury prezentoval za své.

V Nové Roli se po válce vyráběly především v zahraničí populární tvary Regent, York a Windsor, vylepšované novými dekory.

Experimentovalo se i s obnovením výroby varného porcelánu Asmanit

Roku 1957 byl v Nové Roli vyroben modelérem Haubnerem vyvzorovaný tvar Praha od Marie Rychlíkové pro Expo v Bruselu. Soubor zde byl vyráběn s novým dekorem i pro triennale v Miláně.

Roku 1961 byl z Lesova převzat Ježkův tvar Orava.

Roku 1963 byl postaven v Nové Roli nový závod, kde byly vyráběny nové tvary Brigita, Rafaela a Patricia od Jaroslava Ježka.

## **PRÁŠIL A.**

životopisná data nezjištěna

Modelér ve Staré Roli, pravděpodobně německé národnosti, od roku 1955 vedoucí vývojového střediska, kde vytvořil tvary Fortuna a Andrea, lišící se pouze tvarem úchytky víčka. O rok později vytvořil tvar Roma na přání italských odběratelů.

V roce 1959 byl zařazen do Vývojového závodu Lesov, ale velmi brzy odešel do důchodu.

Prášil byl modelér vycházející z tradice. Jeho servisy byly funkční a vhodné pro sériovou výrobu.

## **PÝCHA JAROSLAV**

31. 12. 1909

1923–1926 Keramická škola v Bechyni

1928–1933 UMPRUM, poté cesta do Francie, praxe v severské porcelánce

1946 návrat do vlasti

1946–1947 profesorem Školy umění ve Zlíně

1947–1952 ředitelem porcelánky v Ostrově

1952 –1955 zástupcem vedoucího výroby v Duchcově

1957 nastoupil na místo vedoucího keramického oddělení Textilní tvorby, kde pokračoval i po vzniku ÚBOK

1960 pro trienále v Miláně vyvzořoval v Chodově kávový soubor

Od roku 1963 vytvářel ve spolupráci s duchcovskou porcelánkou varné konvice, z nichž některé měly odnímatelné kovové ucho.

Nebyly nikdy uvedeny do výroby pro nedostatek vhodné hmoty. Konvice jsou elegantní, zejména ty s běžným uchem. Kovové ucho s výpletem je praktické pro varný porcelán, ale narušuje symetrické vyvážení výlevky a ucha.

S Jaroslavem Jetmarem byl v roce 1963 pověřen vývojem nových glazur na porcelán.

Žádný praktický dopad těchto snah není znám.

## **RABEL FRANTIŠEK**

3. 6. 1921 Újezd na Moravě

1931–1937 učeň v dílně ak. sochaře Jiřího Ducháčka

1938–1942 UMPRUM, prof. Lauda

1945–1947 AVU, prof. Pokorný

1947 byly přijaty duchcovskou porcelánkou jeho dva návrhy na figury zvířat

1947 Kvůli manželčině angažmá v Ústí nad Labem se rozhodl využít výzvy ministerstva průmyslu a jako výtvarník pomoci keramickému průmyslu na Teplicku.

1951 po dvouleté práci v teplické keramičce získal stálé místo modeléra v Duchcově. Tam byl zařazen do oddělení Elly Königové, zaměřené na

historizující sortiment. Oproti Markovi a Černochovi neměl mnoho umělecké svobody a vlastně nesměl podávat žádné návrhy v moderním duchu. Jedinou výjimkou je nápaditě řešený stojan na dýmky z počátku šedesátých let.

## **RADA PRAVOSLAV**

14. 10. 1923 Železný Brod

1939–1943 Státní průmyslová škola sochařsko kamenická

1943–1947 VŠUP, prof. Lauda, Stefan a Wagner

1947 stáž na škole užitého umění v Kodani, studijní pobyty v Itálii

1948–1949 VŠUP, prof. Eckert

1950 se Rada účastnil soutěže podniku Sklo a porcelán, obdržel druhou cenu za keramický soubor.

1954 spolu s manželkou Jindřiškou se účastnil soutěže Výtvarného střediska průmyslu skla a jemné keramiky. Jeho návrh, lze-li soudit z malé skici, by byl vhodný pro výrobu v keramice. Nepřináší žádné nové řešení.

V téže roce vzoruje v Březové podobný soubor zdobený jen úzkým pásem reliéfního žlábkování. Po funkční ani tvarové stránce souboru nelze nic vytknout, Rada vycházel ze staletími prověřených čínských vzorů. Sériově vyráběn nikdy nebyl.

Kromě servisu Radovi v Březové vyvzořovali i žebrovanou mísu, navazující na tvarosloví počátku století.

Roku 1955 Rada vyvzořoval soubor konvice na vodu a na ní stojící konvičky na esenci. Je to systém užívaný již v 19. století, poprávu zapomenutý. Opět není možné vyhnout se dojmu, že vhodnějším materiálem by byla keramika.

V roce 1956 navrhl spolu s Jindřiškou velký soubor kombinující rozsáhlý porcelánový soubor s varnou keramikou. Opět působí dojmem, že byl točen na hrnčířském kruhu.

roku 1957 vzoruje v Březové s modelářem Vítem kompletní soubor pro Expo v Bruselu.

Roku 1958 Radovi ve Vývojovém závodě Lesov vyvzořovali kávovou soupravu, tvarově i dekorem navazující na bruselský soubor. Ta byla v malé sérii vyráběna, protože je nabízena v časopise Panorama v nabídce družstva Dílo..



Roku 1960 vznikla v Březové šestidílná souprava na dochucovadla. Do výroby zařazena nebyla.

Další kombinovaný soubor vytvořil Rada roku 1961 jako aspirantskou práci na VŠUP. Zatímco keramická část byla vytvořena v Kunštátě, porcelánový soubor vznikl v Lesově s pomocí modeléra A. Trpkoše. Jídelní část vznikla v Březové. Jedná se opět o standardní funkční design bez výrazného nápadu.

Poté, co žádný soubor nebyl převzat k hromadné výrobě, Rada na další pokusy spolupráce s výrobou rezignoval a věnoval se plně keramice.

V sedmdesátých letech navrhoval pro porcelánku v Duchcově.

## **RADOVÁ JINDŘIŠKA**

1. 4. 1925 Libkov

1945–1950 VŠUP, prof. Kybal

Spolupracovala se svým manželem Pravoslavem na několika návrzích pro porcelánový průmysl.

V sedmdesátých letech pracovala externě pro duchcovskou porcelánku.

## **RYBÁKOVÁ EVA**

4. 7. 1931 Praha

1952–1954 pracovala jako hrnčička v dílně Štěchovice

1954–1960 VŠUP, prof. Eckert

1960–1961 pracuje v porcelánce v Březové, kde navrhla tvar 3470

V depozitáři UPM je moka servis vystavený v roce 1961 na Výstavě mladých v Alšově síni umělecké besedy. Zda se jedná o tvar pro Březovou, není možné zjistit.

## **RYCHLÍKOVÁ MARIE**

3. 11. 1923 Praha

1944–1949 VŠUP, prof. Kaplický a Eckert

1947–1949 praxe v porcelánce Březová, vyformován absolventský soubor

1949–1990 spolupráce s D. Mírovou, L. Hladíkovou, zabývaly se hlavně keramickou ateliérovou tvorbou, od konce 60. let realizacemi v architektuře; navrhovala i servisy pro provedení v keramice.

1950 se účastnila soutěže podniku Sklo a porcelán, kde získala 1. místo, návrh nebyl ani proveden v materiálu.

Roku 1957 ve spolupráci s modelérem J. Haubnerem vyvzořovali v Nové Roli soubor Praha pro restauraci Čedok na bruselské výstavě a druhý servis pro samotnou výstavu.

1960 kávový servis ze souboru Praha s novými dekory vystaven na XII. trienále v Miláně

1960 soubor Praha představen v generální kolekci pro rok 1961; nebyl zahraničními odběrateli kontrahován, a proto byl z výroby brzy stažen

1960 pro Jubilejní soutěž k 15.výročí vzniku ČSSR vytvořila návrh na nový porcelánový soubor. Návrh byl pouze na papíře a nedošlo ani ke vzniku modelu v sádře.

Marie Rychlíková byla spolu s P. Radou nejvytrvalejší účastnicí soutěží na nové tvary. Kromě souborů pro Brusel její návrhy nebyly přes vítězství v soutěžích realizovány. I z toho důvodu rezignovala na spolupráci s výrobou.

## **SCHINDLEROVÁ JAROSLAVA**

13. 1. 1929

1947–1952 VŠUP, prof. Eckert

Jediná známá realizace v porcelánu jsou figurky Ctirada a Šárky z roku 1955, vyvzořované v pražském středisku duchcovské porcelánky. Byly provedené velmi citlivě a s vkusem. Bohužel sériová výroba z nich udělala kýč.

## **SLAVKOV**

Od roku 1867 do 1945 ve vlastnictví firmy Haas a Czizek. V roce 1945 přešla továrna pod národní zprávu pod vedením Ferdinanda Kubíka a Josefa Ehrliche a na základě Benešových dekretů byla znárodněna. Výrobu se podařilo obnovit zhruba na 45 % předválečné produkce. Roku 1946 vznikl národní podnik Slavkovský porcelán se sídlem v Horním Slavkově, pod který spadaly i továrny v Chodově, Božičanech, Loučkách a loketská porcelánka Porag.

Vyráběly se předválečné historizující tvary, jejichž odbyt ale vázl kvůli špatné kvalitě střepu.

V roce 1953 byl Slavkov přearazen k n. p. Bohemia se sídlem v Chodově.

V roce 1958 vznikl n. p. Karlovarský porcelán, v jehož rámci se stal Slavkov samostatným podnikem.

Ve slavkovské porcelánce byly po válce vyráběny historizující tvary 2370, 2390.

Prvním moderním tvarem byla Ambra, přepracovaný předválečný tvar 2380.

V roce 1960 byl z Březové převzat tvar Ivana.

## **STARÁ ROLE**

Roku 1810 vznikla ve Staré Roli manufaktura na kameninu, kde se roku 1838 začal vyrábět i porcelán. V letech 1909–1945 byl podnik součástí společnosti C.M. Hutschenreuther AG, Hohenberg.

V roce 1946 byla porcelánka znárodněna a stala se součástí První české továrny na porcelán spolu s Loktem, Březovou a Dalovicemi.

Roku 1953 vznikl národní podnik Starorolský porcelán, pod nějž spadaly i Nová Role, Březová a Dalovice.

Roku 1958 se porcelánka stala součástí oborového podniku Karlovarský porcelán.

Po válce byly ve výrobním programu hlavně historizující tvary Anita, Vienna, 1971 a 1985.

V roce 1954 zde vzniklo technicko výtvarné středisko. Zde vznikl prototyp servisu od Jana Prášila a Vladimíra Tichého a historizující tvary Fortuna a Andrea, obě od J. Prášila.

V roce 1957 zde Rudolf Haubner vyvzořoval pro Marii Rychlíkovou a Děvanu Mírovou jejich servisy pro Expo v Bruselu.

Roku 1961 J. Haubner vytvořil historizující tvar Patria

Z Lesova byl přejat Ježkův tvar Orava.

## **ŠERÁK VÁCLAV**

9. 10. 1931 Praha

1947–1948 vyučen točářem průmyslového porcelánu v Merklíně

1948–1951 Střední keramická škola v Praze

1950–1951 laborantem ve výzkumném ústavu pro jemnou keramiku v Březové

1952–1958 VŠUP, prof. Eckert

od 1961 keramická atelierová tvorba

1973–1990 návrhář v ÚBOK

V roce 1959 Šerák dojížděl do Vývojového závodu Lesov kvůli výrobě exponátů pro XII. trienále v Miláně. Vyzoroval zde několik plastik, váz a moka soubor, který získal v Miláně tříbrou medaili. Šerák dostal nabídku působit v Lesově jako modelér, ale nepřijal ji, protože nechtěl opustit Prahu.

Tentýž, ovšem jinak dekorovaný servis vystavil v roce 1962 na mezinárodní výstavě keramiky.

Šerákovy návrhy na figurku harlekýna, fronty a milenců byly spolu s vázami přijaty k malosériové výrobě do duchcovské porcelánky, se kterou Šerák nadále nepravidelně spolupracoval.

## **ŠVARC VÁCLAV**

26. 2. 1933 Pardubice

1948–1959 vyučen a působil jako malíř porcelánu v Březové

1959–1974 výtvarníkem ve Vývojovém závodě Lesov

Švarc byl povolán do vývojového závodu z Březové jako schopný návrhář a modelér znající dokonale řemeslo.

První prací byla souprava zploštělé hladké vázy a ploché mísy ve dvou variantách solné podglazurní dekorace, vystavené na XII. trienále v Miláně.

Během svého působení v lesovském vývojovém závodě se nedočkal mnoha realizací. V roce 1961 převzal Duchcov jeho šestidílnou dárkovou soupravu.

V roce 1966 byl porcelánkou Dvory přijat jeho hotelový porcelán Princip. Pro svou čistotu tvaru a skvělou ergonomii byl vyráběn následujících několik desetiletí v ohromném množství.

O rok později převzala porcelánka v Klášterci velmi úspěšný tvar Athos.

Jeho tvar je originální, protože dolní část sloužící jako podklad pro sítotiskový dekor je na čtvercové základně. Navazující část je mírně konkávně projmutá a přechází v kulaté hrdlo. Zatímco ucha jsou překvapivě klasická, úchytky jsou moderní ale plně funkční. Athos je jeden z nejpovedenějších servisů poloviny šedesátých let.

## **TICHÝ VLADIMÍR**

14. 9. 1926 Praha

1929–1937 státní odborná škola

1948–1953 VŠUP, prof. Eckert

Roku 1953 se účastní státní zakázky v rámci školy na velké vázy pro Gröbovu vilu. Tichý pokryl vázu souvislým dekorem větví a ptáků. Podobné vázy s florálními dekory solemi pod glazuru provedl pro Pražský hrad a Národní divadlo.

1955 spolu s Janem Prášilem vyvzořovali ve starorolském výtvarném středisku nový historizující servis. Do výroby nebyl zařazen.

1955–1966 Spolupracuje s duchcovskou fabrikou. V prvních letech s pražským střediskem, kde je pověřen vývojem dekorativních souprav (vázy dózy, popelníky) zdobených solí pod glazuru.

1957 Pro Expo v Bruselu vytváří v Duchcově kávový servis s několika variantami dekoru. Na velké talíře a vázy maluje solemi náměty ryb, chobotnic a ptáků.

1958 –1962 Vzoruje velmi kvalitní organické tvary dekorativního porcelánu se solnými dekory, navrhuje i silně schematizované figurky zvířat.

Z neznámých důvodů se neúčastnil trienále a od roku 1963 o něm v tisku nejsou zprávy.

Roku 1965 emigroval do Austrálie.

## **TIKAL VÁCLAV**

24. 12. 1906 Ptetín u Přeštic – 26. 11. 1965 Praha

1937–1939 AVU, prof. Nechleba a Obrovský

Malíř ze surrealistického okruhu.

Pravděpodobně se začal věnovat porcelánu po komunistickém převratu, protože nechtěl přizpůsobit svou volnou tvorbu komunistické ideologii.

Roku 1952 spolu s J. Jetmarem vytvořil prototyp souboru pro závodní jídelny z tlustostěnného porcelánu. Jedná se o masivní soubor s hlavním důrazem na funkci. Zajímavé jsou hlavně misky se dvěma oddělenými prostory.

Tikal se podle všeho na počátku padesátých let zabýval i návrhy moderních dekorů, které byly výrobou i komisemi odmítány.

V letech 1955–1958 psal Tikal rubriku Nové tvary v keramice, která nepravidelně vycházela v časopise *Sklář a keramik*.

1957 Tikal spolu s A. Trpkošem v Lesově vzoruje tvar Brusel pro Expo 58. Oproti ostatním bruselským tvarům je Tikalův soubor plně funkční, ale nijak extravagantní a z hlediska designu nejméně zajímavý. Byl však oceněn Grand Prix a následně úspěšně sériově vyráběn.

V Božičanech v roce 1959 vyvzořoval pro trienále v Miláně kávový servis mírně kónického tvaru, v horní části zdobený strukturálním dekorem provedeným v negativním reliéfu. Servis byl později vyráběn v Dalovicích v mírně pozměněné verzi pod názvem Caroline.

Od roku 1960 byl zaměstnancem ÚBOK.

1961 Tikal navrhl pro dětský soubor J. Ježka skvělé dětské dekory.

Zabýval se i tvorbou ateliérové keramiky.

## **TUČNÝ PETR**

26. 6. 1920 Praha

1945–1947 ČVUT

1947–1949 VŠUP, prof. Benda, Kaplický a Strnad

Věnoval se především ergonomii náradí, nástrojů, strojů a přístrojů. Jeho design držadel byl revoluční v evropském měřítku.

1947 účast na soutěži národních keramických podniků, kde získal za svůj návrh první cenu. Tučného návrh byl ojedinělý z hlediska důrazu na ergonomii a zároveň estetickou hodnotu. Dá se předpokládat, že by svým moderním pojetím měl možnost oslovit i západní trhy.

Roku 1950 se Tučný účastnil soutěže podniku Sklo a porcelán, kde získal druhou cenu. Jeho návrh nebyl nikde publikován.

Od té doby se porcelánu nevěnoval.

## **ÚSTAV BYTOVÉ A ODĚVNÍ KULTURY**

Předchůdce ÚBOK národní podnik Textilní tvorba vznikl 1949.

V roce 1952 k němu bylo přičleněno Ústřední středisko průmyslu skla a jemné keramiky, vedené Karlem Peroutkou. Při středisku vznikly výtvarné komise hodnotící a schvalující návrhy výtvarníků. Další aktivitou bylo vypisování soutěží. Hlavní činností střediska byly koordinace mezi výtvarnou frontou a výrobou. Vlastní výroba byla doplňková.

1. 1. 1959 vznikl ÚBOK podřízený ministerstvu spotřebního průmyslu.

Jeho posláním měla být soustavná péče o zvyšování kulturní úrovně a užité hodnoty výrobků spotřebního průmyslu v souladu s vývojem společenské potřeby. V sekci keramiky a porcelánu byli zaměstnání výtvarníci J. Pýcha, V. Dolejš, V. Tikal, V. Šerák V. David a další.

Výtvarníci měli k dispozici zahraniční časopisy a katalogy, což jim umožňovalo inspiraci západními špičkovými výrobky.

Více uplatnění ve výrobě měli zaměstnanci ÚBOK od sedmdesátých let.

## **VALOUŠEK KAREL**

6. 4. 1895 Černěves u Roudnice n. Labem – 7. 10. 1955 Praha

1910–1913 Střední průmyslová škola v Bechyni

1914–1920 UMPRUM, prof. Dítě, Kisela a Mašek

1920 pobyt v Dánsku

1921–1927 návrhářem v Rakovnické keramičce

1927–1934 profesorem na SPŠ keramické v Bechyni

1935–1955 profesorem na SPŠ v Praze, realizoval v porcelánu různé vázy zdobené kobaltem a zlatem

1953 čajový soubor spíše předválečné koncepce

1954 soubor na bílou kávu soudkovitého tvaru, spíše keramický projev nevhodný pro porcelán

1954 zaslal svůj návrh na soubor pro soutěž Výtvarného střediska skla a jemné keramiky. Návrh nepřinášel žádné nové řešení.

## **VINGLER VINCENT**

30. 4. 1911 Praha – 14. 8. 1981 Praha

1927–1933 UMPRUM, prof. Johnová

1946–1955 extrní spolupráce s duchcovskou porcelánkou, pro kterou navrhoval zvířecí figurky

1957 pro Bruselskou výstavu přijata duchcovská plastika racka a keramický kozlík, od kterého existuje i malá porcelánová varanta

1959 pro trienále v Miláně vybrána Duchcovská plastika perličky

Vingler své zvířecí plastiky dělal podle přírody, míra stylizace je případ od případu různá. Většinou zachovával proporce, ale potlačoval detail ve prospěch celkového emocionálního vyznění a často se mu tak podařilo vystihnout i osobnost zobrazovaného zvířete.

## **VÍT JIŘÍ**

životopisná data nezjištěna

1946–1950 Střední Keramická škola v Karlových Varech

Roku 1951 nastoupil v porcelánce Březová, kde pracoval jako modelér.

1957 vyzoroval soubor manželů Radových pro Expo v Bruselu

1959 pro trienále v Miláně vytvořil čtyři seladonové vázy

## **VOJÍŘOVÁ LUDMILA**

9. 5. 1919 Saratovo SSSR

1934–1939 gymnázium, škola bytového průmyslu

1941–1945 VŠUP, prof. Lauda

1945–1949 AVU, prof. Pokorný

Roku 1949 díky Sboru pro péči o výtvarný dorost získala stipendium v Duchcově, kde se zabývala návrhy figurek.

1950–1951 profesorkou modelování na Střední keramické škole v Karlových Varech.

K práci pro Duchcov se vrátila po roce 1970, kdy byl zřízen Atelier Dux.

Figurky Vojířové zobrazovaly vesměs pohádkové náměty. Postavy jsou zachyceny v přirozeném pohybu či pozici a zobrazují i vnitřní život postavy.

## **ZENKLOVÁ HELENA**

3. 12. 1922

VŠUP, prof. Lauda a Vágner



Podle článku v *Sklář a keramik* (1955, 90) byla stálou spolupracovnicí duchcovského výtvarného střediska.

Jedinou známou realizací je figurka cvičenky pro spartakiádu.

## POPIS OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Petr Tučný: Konvice z návrhu na čajový soubor, 1947. Reprodukce z: Josef VYDRA: Cesta československé keramiky k umění, in: *Československo* III, č. 1, nepag.
2. Jiří Kemr: kostra prototypu porcelánového servisu, 1947. Reprodukce z: Josef VYDRA: Cesta československé keramiky k umění, in: *Československo* III, č. 1, nepag.
3. Vincent Vingler: Ledňáček, kolem roku 1950, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
4. Jiří Bradáček: Jeseter, 1951, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
5. Ludmila Vojířová: První ples, 1949, pod i na glazuru malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
6. Anonym: Traktorista, kolem roku 1950, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
7. Karel Havlíček: závěsný talíř, kolem roku 1950, podglazurně malovaný porcelán, soukromá sbírka Praha, foto autor.
8. Karel Havlíček / Jaroslav Ježek: Váza s kohoutem, kolem roku 1950, porcelán malovaný na glazuru, depozitář UPM, foto autor.
9. Karel Havlíček / Jaroslav Ježek: Kůň, kolem roku 1950, porcelán glazovaný, depozitář UPM, foto autor.
10. Bohumil Dobiáš: prototyp čajového souboru, 1958. Reprodukce z: Josef Vydra: Bohumil Dobiáš, in: *Tvar* II, 1949, č. 9–10, 294.
11. Ladislav Sunar: Kostra čajového souboru, porcelán glazovaný, Družstevní práce 1928–1932, porcelánka Loket, depozitář UPM, foto archiv UPM.
12. Marie Rychlíková: konvice z návrhu na nový tvar, 1950. Reprodukce z: Soutěž národního podniku Sklo a porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 81–83.
13. Lidie Hladíková: konvice z návrhu na nový tvar, 1950. Reprodukce z: Soutěž národního podniku Sklo a porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 81–83.
14. Jaroslav Jetmar: kostra souboru Junior, 1950. Reprodukce z: Karel Hetteš: Soutěž Thunské továrny na porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 83–84.
15. Jaroslav Ježek: návrh na konvici, 1950. Reprodukce z: Karel Hetteš: Soutěž Thunské továrny na porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 83–84.
16. Ludmila Vojířová: Dívka s kyticí, 1951, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
17. Hana Benešová: Fenek, 1952 (práce pro VŠUP), porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
18. Hana Benešová: Žnečky, 1952 (práce pro VŠUP), podglazurně malovaný porcelán, soukromá sbírka Praha, foto autor.
19. Hana Benešová: Dělnice, 1952 (práce pro VŠUP), porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
20. Blažena Martinková: Zednička, 1952 (práce pro VŠUP), porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
21. Blažena Martinková: Děvčata s holubicí, 1953 (práce pro VŠUP), podglazurně malovaný porcelán, soukromá sbírka Praha, foto autor.
22. Blažena Martinková: Lachtan, 1953 (práce pro VŠUP), porcelán malovaný na glazuru, soukromá sbírka Praha, foto autor.

23. Jarmila Hejdová: Pohraničník, kolem roku 1951 (školní práce pro VŠUP), porcelán glazovaný. Reprodukce z: Jaroslav PÝCHA: Naše keramika a VŠUP, in: *Tvar V*, 1953, č. 7–8, 236–241.
24. Pravoslav a Jindřiška Radovi: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav Tikal: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
25. Karel Havlíček: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
26. Jaroslav Ježek: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
27. Jan Hahn: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
28. Rudolf Lunghardt: kostra kávového souboru Oval, 1951, Rosenthal. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.
29. Karel Valoušek: Konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
30. Karel Valoušek: prototyp kávového souboru, kolem roku 1954, porcelán malovaný na glazuru. Reprodukce z: Jana Hoffmaisterová: Karel Valoušek, in: *Tvar VIII*, 1956, č. 1, 23.
31. Jaroslav Jetmar: kostra kávového souboru Giovanna, 1954, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Klášterec nad Ohří, depozitář UPM, foto autor.
32. Jaroslav Jetmar: kostra čajového souboru Giovanna, 1954, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Klášterec nad Ohří, depozitář UPM, foto autor.
33. Jan Prášil: kostra souboru Andrea, 1955, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Stará Role. Reprodukce z: Jaromíra Maršíková: Smooth lines are the fashion, in: *Czechoslovak Glass Review XII*, 1957, č. 8, 25.
34. Raymond Loewy: čajový soubor E, 1952, porcelánka Rosenthal. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 54.
35. Richard Latham / Raymond Loewy: kostra servisu 2000, 1950, porcelánka Rosenthal. Reprodukce z: Noël Rileiová (ed.): *Dějiny užitého umění*, Praha 2004.
36. Jan Prášil: kostra tvaru Roma, 1957, porcelán glazovaný, dekor zlatem, Karlovarský porcelán Stará Role. Reprodukce z: Czechoslovak porcelain in Italy, in: *Czechoslovak Glass Review XII*, 1957, č. 6, 29.
37. Jan Prášil / Vladimír Tichý: kostra návrhu kávového a čajového servisu, nerealizováno. Reprodukce z: Václav Tikal: Thunská – nový tvar – nové dekory, in: *Sklář a keramik VI*, 1956, č. 6, 149.
38. Jan Hahn: kostra kávového souboru Cornelia, 1955, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Loučky. Reprodukce z: A Brief survey of czechoslovak china, in: *Czechoslovak Glass Review XIII*, 1958, č. 1, 26.
39. Wilhelm Wagenfeld: kostra kávového souboru Gloriana, 1952, porcelánka Thomas Marktreidwitz. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.

40. Jan Hahn: kostra souboru Lidia, 1955, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Chodov. Reprodukce z: A Brief survey of czechoslovak china, in: *Czechoslovak Glass Review* XIII, 1958, č. 1, 27.
41. Pravoslav a Jindřiška Radovi: návrh na nový porcelánový soubor, 1955, porcelán glazovaný, provedeno v závodě Březová, depozitář UPM, foto autor.
- 42.–43. Pravoslav a Jindřiška Radovi: návrh na nový porcelánový soubor, 1957, porcelán glazovaný, vyvzorováno pravděpodobně v Březové. Reprodukce z: Josef RABAN: Keramika dnešní doby, in: *Tvar* IX, 1957, č. 7, 198–199.
44. Václav Dolejš: Ježek, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
45. Blažena Martiníková: Žena v plavkách, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
46. Blažena Martiníková: Holčička s šaškem, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
47. Blažena Martiníková: Holčička medvídkem, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
48. Jarmila Hejdová: Zebra, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
49. Jarmila Hejdová: Bruslařka, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
50. Hana Benešová: Dítě s maňáskem, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
51. Hana Benešová: Voříšek, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
52. Hana Benešová: Popelka, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
53. Hana Benešová: Popelka, návrh kolem roku 1956, na i pod glazuru malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
54. Vladimír David: Cvičenka, 1955, vyvzorováno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov. Reprodukce z: Václav Tikal: Nové tvary ve skle a keramice, in: *Sklář a keramik* V, 1956, č. 4, 90.
55. Vlasta Stunová: Cvičenka, 1955, vyvzorováno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov. Reprodukce z: Václav Tikal: Nové tvary ve skle a keramice, in: *Sklář a keramik* V, 1956, č. 4, 90.
56. Vlasta Stunová: Cvičenka, kolem roku 1955, porcelán malovaný na glazuru, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
57. Vladimír Tichý: popelník, kolem roku 1955, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

58. Jaroslav Ježek: návrhy na ocelotiskový dekor, kolem roku 1956, akvarel, soukromá sbírka Praha, foto autor.
59. Jaroslav Ježek: kostra čajového souboru Rosana, 1956, Karlovarský porcelán, Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto autor.
60. Jaroslav Ježek: kostra čajového souboru Kleopatra, 1956, porcelán glazovaný, stříkaný a tištěný dekor, Karlovarský porcelán, Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto autor.
61. Václav Tikal: kávový soubor Brusel, 1957, Karlovarský porcelán, Vývojové středisko Lesov. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
62. Václav Tikal: čajový soubor Brusel, kolem roku 1963, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Božíčany. Reprodukce z: Gaston FRANCEK: Bohemian China from the Decoration Department of the Božíčany Works, in: *Czechoslovak Glass Review* XX, 1965, č. 1, 43.
63. Pravoslav a Jindřiška Radovi: kostra čajového souboru, 1957, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Březová, depozitář UPM, foto autor.
64. Heinrich Löffelhardt: tvar 2000, 1954, porcelánka Arzberg. Reprodukováno z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.
65. Marie Rychlíková: kostra kávového souboru, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Stará Role, depozitář UPM, foto archiv UPM.
66. Henri Stålhane: kostra kávového souboru, kolem roku 1955, Rörstrands Porslinsfabriker. Reprodukce z: Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.
67. Děvana Mírová: soubor zapékacích mis, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Stará Role, depozitář UPM, foto autor.
68. Děvana Mírová: kostra kávového, čajového a jídelního servisu, 1957, porcelán malovaný na glazuru, Karlovarský porcelán závod Stará Role, depozitář UPM, foto archiv UPM.
69. Marie Rychlíková: kostra kávového souboru, 1957, Karlovarský porcelán závod Stará Role. Reprodukce z: Úspěch československého umění, in: *Tvar* X, 1969, č. 9, 287.
70. Vladimír Tichý: kostra kávového souboru, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
71. Eva Zeisel: soubor Muzeum, 1949, porcelán glazovaný, porcelánka Casteleton China New York. Reprodukce z: Noël Rileiová: *Dějiny užitého umění*, Praha 2004, 401.
72. Václav Dolejš: kostra kávového souboru, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
73. Jaroslav Ježek: návrh na konvici souboru Oblázek, 1956, akvarel, soukromá sbírka Praha, foto autor.
74. Jaroslav Ježek: prototyp souboru Oblázek, 1956, porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
75. Jaroslav Ježek: návrh na konvici souboru Brusel, 1957, tužka na papíře, soukromá sbírka Praha, foto soukromá sbírka Praha.
76. Jaroslav Ježek: kostra souboru Elka, 1957, porcelán malovaný na glazuru, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Březová, soukromá sbírka Praha, foto autor.

77. Anonym: soubor Interplay, 1953, porcelánka Iroquois China USA. Reprodukce z: Design standards & education, in: *Art&Industry* 1953, č. 330, 197.
78. Jaroslav Ježek: kostra souboru Elka, kolem roku 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
79. Jaroslav Ježek: kostra souboru Asmanit, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
80. Jaroslav Ježek: Koník, 1957, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
81. Vladimír Tichý: Talíř s chobotnicí, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
82. Jindřich Marek: Váza s víčkem, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
83. Václav Dolejš: Váza, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
84. Jiří Bradáček: Žirafa, kolem roku 1952, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
85. Vladimír David: Šermíři, 1957, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
86. Vincent Vingler: Racek, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
87. Dagmar Hendrychová: dvě ze tří postav z commedie dell'arte, 1957, porcelán glazovaný, závod Duchcov, soukromá sbírka Teplice, foto autor.
88. Jaroslav Ježek: kostra souboru Silva, návrh 1958, porcelán glazovaný, tištěný dekor, vyrobeno v Karlovarském porcelánu závod Božíčany kolem roku 1962. Reprodukce z: Gaston Francek: Bohemian china from the decoration department of the Božíčany works, in: *Czechoslovak Glass Review* XX, 1965, č. 1, 43.
89. Jaroslav Ježek: sádrový model souboru Lilie, 1958, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, soukromá sbírka Praha, foto soukromá sbírka Praha.
90. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Elka, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor,  
Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
91. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Manon, 1959, porcelán malovaný na glazuru, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
92. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Tria, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor,  
Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
93. Karl Gustav Hansen: kovový servis, 1954. Reprodukce z: *Dansk Kunst Haandvaerk* 1957, č. 3–4, 91
94. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Ex, 1959, podglazurně malovaný porcelán, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
95. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Jánošík, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
96. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Cirano, 1961, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.

97. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Orava, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
98. Jaroslav Ježek: Dětský soubor Jaja, 1959, dekor Václav Tikal, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
99. Jaroslav Ježek: Přátelská souprava Hanka, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
100. Jaroslav Ježek: stolní souprava Giovanna, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: J. M. VOJTA: Supplementing sets of porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review XIV*, 1959, č. 5, 30–34.
101. Jaroslav Ježek: stolní souprava Kleopatra, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: J. M. VOJTA: Supplementing sets of porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review XIV*, 1959, č. 5, 30–34.
102. Jaroslav Ježek: stolní souprava Ryby, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: J. M. VOJTA: Supplementing sets of porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review XIV*, 1959, č. 5, 30–34.
103. Hans Achtziger: kostra souboru Diadém, 1953, porcelánka Lorenz Hutschenreuther. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.
104. Jaroslav Ježek: Kačeny, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
105. Jaroslav Ježek: Volavky, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
106. Jaroslav Ježek: Páv, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
107. Jaroslav Ježek: Koza, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
108. Pravoslav Rada: sádrový model porcelánového souboru, 1959. Reprodukce z: Redakce: Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce XIII*, 1960, č. 1, 3.
109. Marie Rychlíková: sádrový model porcelánového souboru, 1959. Reprodukce z: Redakce: Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce XIII*, 1960, č. 1, 3.
110. Václav Dolejš: sádrový model porcelánového souboru, 1959, reprodukce z: Redakce: Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce XIII*, 1960, č. 1, 3.
111. Václav Šerák: kostra kávového souboru, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
112. Edmond Bellefroid: kostra kávového souboru, 1957. Reprodukce z: New products at Brussels, in: *Design III*, 1958, č. 116, 48.
113. Václav Šerák: Harlekýn, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, Soukromá sbírka Praha, foto autor.
114. Václav Šerák: Milenci, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
115. Ladislav Švarc: Váza a mísa, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
116. Karel Němeček: kostra souboru Ivana, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Březová, depozitář UPM, foto archiv UPM.

117. Václav Tikal: kostra kávového souboru, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Božíčany, depozitář UPM, foto archiv UPM.
118. Heinrich Löffelhardt: kostra kávového servisu, 1957, porcelánka Schönwald. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 52.
119. Jaroslav Pýcha: kostra kávového souboru, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Chodov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
120. Marie Rychlíková: kostra keramického kávového souboru, 1957. Reprodukce z: Josef RABAN: *Keramika dnešní doby*, in: *Tvar IX*, 1957, č. 7, 209.
121. Jindřich Marek: kostra kávového souboru Venezia, 1959, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
122. Jindřich Marek: Vázy, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
123. Otto Eckert: Vázy, 1959, porcelán s krystalickou glazurou, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
124. Jiří Vít: Vázy, 1959, seladon, Karlovarský porcelán závod Březová, depozitář UPM, foto archiv UPM.
125. Jiří Černoch: Roháč, 1959, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
126. Vincent Vingler: Perlička, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
127. Alena Honcová: Akt, 1959, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
128. Dagmar Hendrychová: Akt na židli, 1959, porcelánový biskvit. Reprodukce z: Jan Danielis: *Spotřební průmysl na Triennale*, in: *Tvar XII*, 1961, č. 1, 15.
129. Rudolf Haubner: soubor Patria, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Stará Role. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
130. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Manon, 1960, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
131. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Blanka, 1960, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
132. Jaroslav Němeček / Jaroslav Ježek: Kostra souboru Tosca, návrh 1960, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Božíčany kolem roku 1962. Reprodukce z: Gaston Francek: *Bohemian china from the decoration department of the Božíčany works*, in: *Czechoslovak Glass Review XX*, 1965, č. 1, 43.
133. Marie Rychlíková: kostra kávového souboru Praha, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Nová Role. Reprodukce z: Jaromíra Maršíková: *A visit to three ceramists of Prague*, in: *Czechoslovak Glass Review XX*, 1965, č. 1, 66.
134. Bohumil Míra: prototyp kávového souboru, 1959. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
135. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Hanka, 1961, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov.
136. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Brigita, 1962, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z:



Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

137. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Rafaela, 1962, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

138. Jaroslav Ježek: prototyp jídelního souboru Julie, 1962, porcelán glazovaný, tmavý fond, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

139. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Komtesa, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Božíčany. Reprodukce z: Miroslav ČERMÁK: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

140. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Luisa, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Březová. Reprodukce z: Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

141. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Marina, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Stará Role. Reprodukce z: Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

142. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Nefertiti, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Loučky, depozitář UPM, foto autor.

143. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Orion, 1962, porcelán glazovaný, tištěný dekor,

Karlovarský porcelán závod Nová Role, soukromá sbírka Praha, foto autor.

144. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Patricie, 1962, porcelán glazovaný, černý fond, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

145. Jaroslav Ježek: Racek, 1960–1963, porcelán glazovaný, malovaný na glazuru, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

146. Jaroslav Ježek: Kočky, 1960–1970, porcelán glazovaný, Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

147. Jaroslav Ježek: Sova, 1960–1970, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

148. Jaroslav Ježek: Ptáci, kolem roku 1962, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.

149. Jaroslava Schindlerová: Ctirad, kolem roku 1955, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: Pantomima nevku, in: *Domov* I, 1960, č. 2, 43.

150. Jindřich Marek: Vázy, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.

151. Jiří Černoch: Rys, 1960–1965, porcelán zdobený glazurou „býčí krev“, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

152. Jiří Černoch: Plochodrážní motocyklista, 1960–1965, podglazurně stříkaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

153. Jiří Černoch: Lyžař, 1960–1965, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

154. Jiří Černoch: Vítr, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

155. Jiří Černoch: Popelka, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
156. Jiří Černoch: Rejsek, 1960–1965, porcelán dekorovaný perem, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
157. Ladislav Švarc: Stolní souprava, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
158. Jiří Bradáček: Televizní štáb, kolem roku 1960, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
159. Bohumil Dobiáš mladší: Artista s míčem, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Teplice, foto autor.
160. Dagmar Hendrychová: Klaun, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: Jaromíra Maršíková: The Statuette in the home, in: *Czechoslovak Glass Review* XVI, 1961, č. 7, 226.
161. Miloš Borč: Žena s deštníkem, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: Jaromíra MARŠÍKOVÁ: The Statuette in the home, in: *Czechoslovak Glass Review* XVI, 1961, č. 7, 224.
162. Viktor Dobrovolný: Dvě přítelkyně, 1961, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
163. Ludmila Vojřtová: Dvě přítelkyně, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
164. Jiří Černý: Skútr, 1960–1965, porcelán malovaný na glazuru, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
165. Vincent Vingler: Kozlík, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
166. Jitka Forejtová : Sedící dívka, kolem roku 1962, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
167. Jitka Forejtová: Datel, kolem roku 1962, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
168. Jitka Forejtová: Opice, kolem roku 1962, podglazurně malovaný porcelán, Volkstädt NDR, depozitář UPM, foto autor.
169. Vladimír Tichý: váza Zoboroh, plastika Pták, váza Jelínek, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: *Domov* II, 1961, č. 2, 2.
170. Vladimír Tichý: Váza nástěnná, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
171. Vladimír Tichý: Ptáci, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
172. Jaroslav Ježek: Labuť, kolem roku 1965, porcelán glazovaný sítotiskový dekor, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
173. Jaroslav Pýcha: prototyp varné konvice, 1961, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Dvory, depozitář UPM, foto autor.
174. Jaroslav Pýcha: prototyp varné konvice, 1961, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Dvory, depozitář UPM, foto autor.

175. Jaroslav Ježek: kostra dětské soupravy Jaja, kolem roku 1962, kombinovaný dekor Václav Tikal, Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
176. Václav Tikal: kostra souboru Karolína, kolem roku 1965, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Dalovice. Reprodukce z: Miloslav ČERMÁK: Dalovice porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review XXII*, 1967, č. 8, 364, depozitář UPM.
177. Václav Dolejš: Váza, kolem roku 1962, porcelán dekorovaný glazurou „býčí krev“, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
178. Vladimír David: Gymnastka, kolem roku 1963, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
179. Vladimír David: Tanečnice, kolem roku 1963, glazovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
180. Eva Rybáková: kostra kávového servisu, kolem roku 1960, porcelán glazovaný, školní práce, depozitář UPM, foto autor.
181. Pravoslav Rada: kostra kávového souboru, 1960, porcelán glazovaný, aspirantská práce na VŠUP, Loučky, depozitář UPM, foto autor.
182. Marie Rychlíková: kreslený návrh na nový tvar, 1960. Reprodukce z: Josef RABAN: Jubilejní soutěž, in: *Tvar XI*, 1960, č. 9–10, 299.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

### Časopisy

*Art&Industry*, London 1945–1959  
*Czechoslovak Glass Review* III–XXIII, Praha 1948–1968  
*Dansk Kunsthåndværk* XXI–XL, København 1948–1968  
*Design* I–X, London 1956–1965  
*Domov* I–XXV, Praha 1960–1985  
*Domov – krása – zdraví* I–II, Praha 1959–1960  
*Domus* XII–XXIII, Milano 1955–1966  
*Form* XII–L, Stockholm, 1945–1954  
*Karlovarský porcelán* I–V, Karlovy Vary 1961–1966  
*Kultura* I–VI, Praha 1957–1962  
*Panorama* XXI–XII, Praha 1945–1965  
*Sklo a keramika* I–III, Praha 1945–1947  
*Tvar* I–XX, Praha 1948–1970  
*Umění a řemesla* I–XIV, Praha 1956–1970  
*Věci a lidé* I–VI, Praha 1947–1954  
*Výtvarná práce* I–IX, Ústřední svaz Československých výtvarných umělců , Praha 1952–1970

### Neperiodické publikace

ADLEROVÁ Alena: *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983  
ADLEROVÁ Alena: Užití a dekorativní umění dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění* IV/2, Praha 2007, 442–446  
BRAUNOVÁ Eva: *Kouzlo keramiky a porcelánu*, Praha 1985  
BRAUNOVÁ Dagmar: *Porcelánová tradice*, Karlovy Vary 1992  
BRAUNOVÁ Dagmar: *Horní Slavkov 1792–1992*, Horní Slavkov 1992, 15  
DENEMARKOVÁ Radka (ed.): *Zlatá šedesátá*, Praha 2000  
DIVIŠ Jan: *Evropský porcelán*, Praha 1985  
FRITZ Bernd: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995  
HEJDOVÁ Dagmar: *Český porcelán. Průvodce expozicí Uměleckoprůmyslového musea Státní zámek Klášterec n. Ohří*, Praha 1972  
HEJDOVÁ Dagmar / MERGL Jan / PÁNKOVÁ Lenka: *Klášterecký porcelán 1794–1994*, Praha 1994  
HEJDOVÁ Dagmar / MERGL Jan / PÁNKOVÁ Lenka: *Slavkovský porcelán 1792–1992*, Praha 1992  
HORNEKOVÁ Jana: *České art deco 1918–1938*, Praha 1998  
CHLÁDEK Jiří: *Dekorace užitého porcelánu*, Praha 1984  
CHLÁDEK Jiří / NOVÁ Ilona: *Porcelán kolem nás*, Praha 1991  
CHLÁDEK Jiří: *Porcelán*, Praha 2000  
CHLÁDEK Jiří / NOVÁ Ilona: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990  
JULOVÁ Marie (ed.): *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963*, (kat. výst.) Praha 1994  
KAPLAN Karel: *Proměny české společnosti 1948–1960*, Praha 2007  
KNAPÍK Jiří: *V zajetí moci*, Praha 2006  
LAMAROVÁ Milena: *50. léta. Užití umění a design*, Praha 1988  
MARKUS Horst: *50er Jahre Keramik*, Stuttgart 1998

MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar: *České umění 1948–1989*, Praha 2001

PANC Karel: *K problematice současného porcelánu, keramiky a skla v domácnosti*, Praha 1972

PETROVÁ Sylva: Sklo a keramika 1948–1958, in: *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1957*, Praha 2005, 459–461

PETROVÁ Sylva: Sklo a keramika 1958–1970, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000*, Praha 2005, 329–337

POCHE Emanuel: *Český porcelán*, Praha 1954

POCHE Emanuel / HEJDOVÁ Dagmar: *Porcelán*, Praha 1994

RADA Pravoslav: *Kniha o technikách keramiky*, Praha 1956

RILEIOVÁ Noěl (ed.): *Dějiny užitého umění*, Praha 2004

ŘEHOŘÍK Emil: *170 let českého porcelánu*, Praha 1962

SPARKE Penny: *Století designu*, Praha 1999

ŠEVČÍK Jiří / ŘEHOŘÍK Emil: *170 let českého porcelánu*, Praha 1962

### **Katalogy**

*Československá expozice na XII. Triennale v Miláně*, Praha 1961

*Československo 1960*, Praha 1960

*Domov a vkus*, Plzeň 1961

*Domov a vkus*, Praha 1963

*Jiří Kemr. Porcelán a keramika*, Praha 1950

*Mezinárodní výstava keramiky 1962*, Praha 1962

*Porcelán a keramika*, Praha 1962

*Prostřený stůl*, Praha 1964

*Souborná výstava keramiky*, Praha 1954

*Věci a lidé*, Praha 1948

*Výstava vnitřního zařízení pracoviště a obydlí*, Praha 1952

*Výtvarní umělci k výročí 15. let ČSSR*, Praha 1960

*Výtvarní umělci k výročí 20 let ČSSR*, Praha 1965

*40. výročí založení KSČ*, Praha 1961

## RESUMÉ

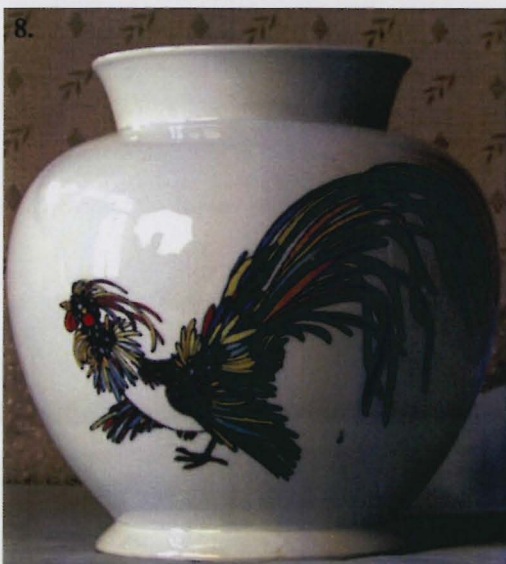
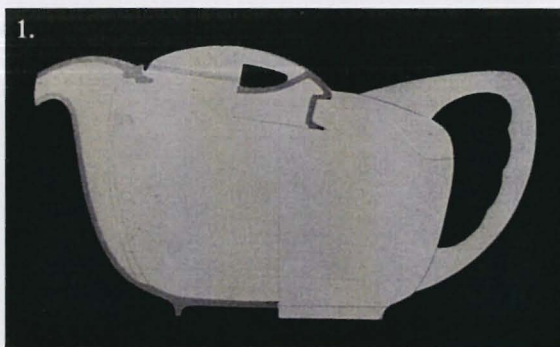
Předkládaná diplomová si vzala za cíl objasnit vznik a vývoj tvorby českého porcelánu mezi léty 1945 až 1965. V první kapitole se zabývá historií porcelánu v Evropě a Čechách od prvních pokusů do druhé světové války. Hlavní část práce je věnována vývoji porcelánového designu po druhé světové válce, kdy byl porcelánový průmysl znárodněn a přešel do českých rukou. Popisuje nejprve období konsolidace a poté snahy rozšířit sortiment o nové servisy a figurky. Zabývá se ideologickými i ekonomickými okolnostmi, které měly na vznik nového českého porcelánu vliv. Jako stěžejnímu období se věnuje přelomu padesátých a šedesátých let, kdy dosáhl porcelánový design vytvořený pro Expo 58 v Bruselu a XII. Trienále v Miláně skutečně světové úrovně. Součástí práce je katalog autorů, jednotlivých porcelánků a důležitých institucí a stat' o technice tvorby v porcelánu.

The goal of this diploma work is to clarify the development of Czech porcelain production between 1945 and 1965. The first chapter discusses the porcelain history in Europe and Bohemia from the early beginnings to the time of the Second World War. The main part of the paper is dedicated to porcelain design after the end of World War II. The situation changed because of nationalization and porcelain production came into Czech hands at this time. The text goes over the recovery of porcelain production and the variety of the selection of designs. The paper then elaborates on the effects of the ideology and economy on the porcelain industry. The research details the Expo 58 international exhibition in Brussels and the XII Triennale in Milano, during that time czech porcelain had a first class quality.

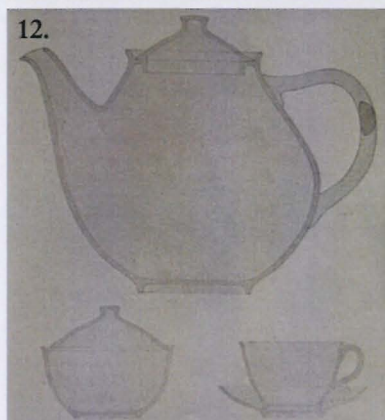
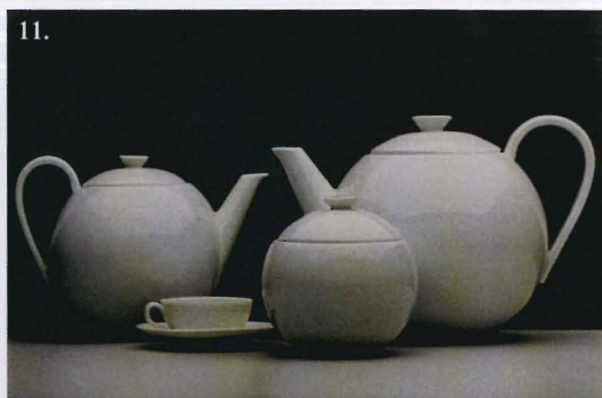
A catalogue of artists, porcelain manufactures and other important, relevant institutions is also included as well as brief CVs of single artists and reviews of their designs

## **OBRAZOVÁ PŘÍLOHA**

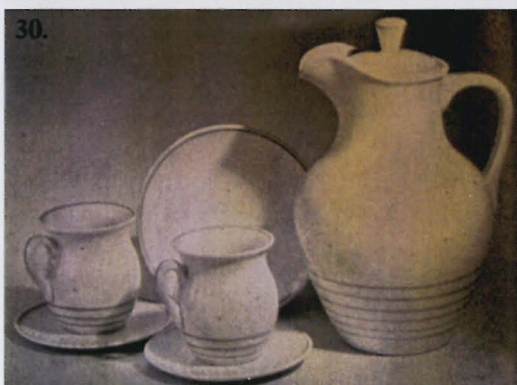
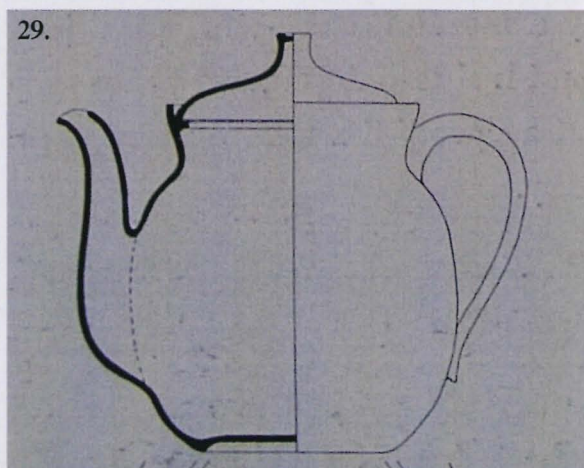
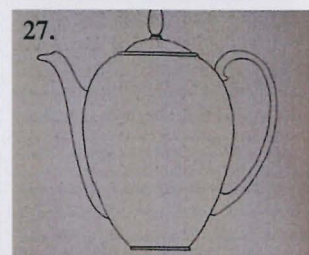
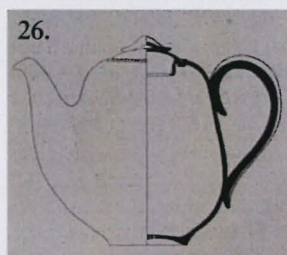
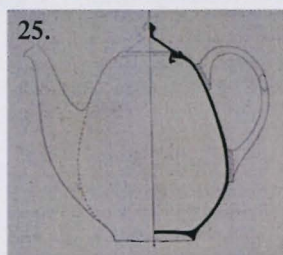
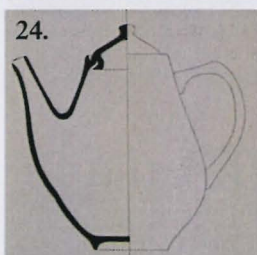




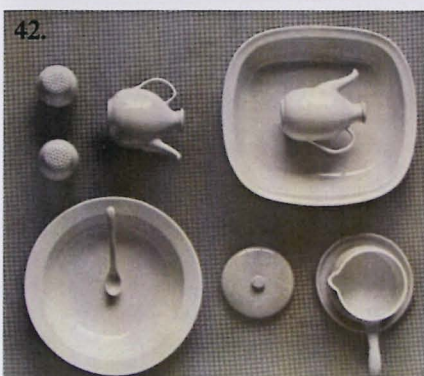
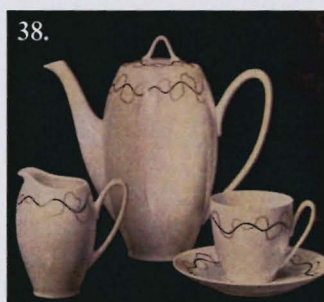




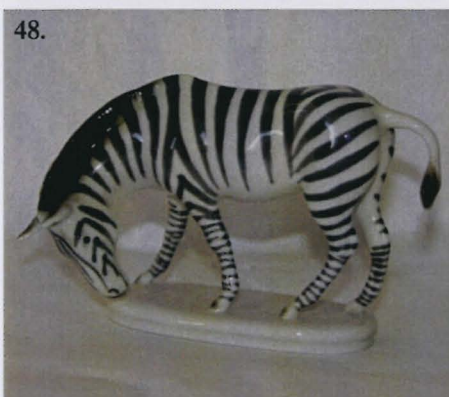
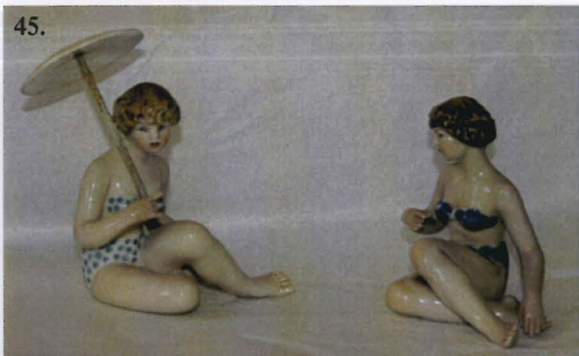








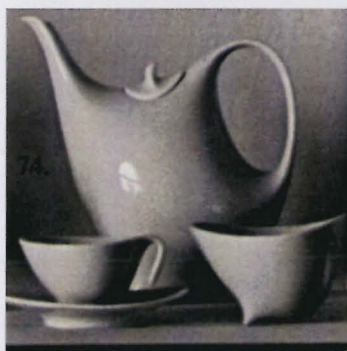
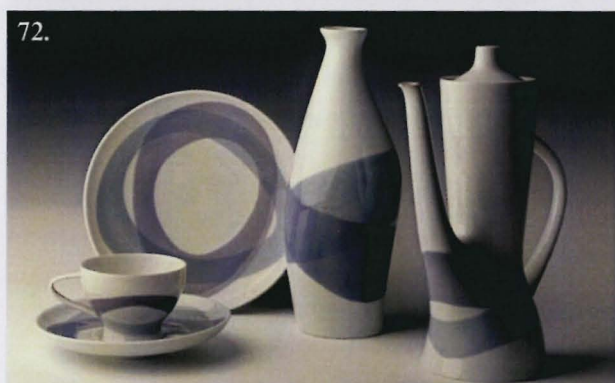










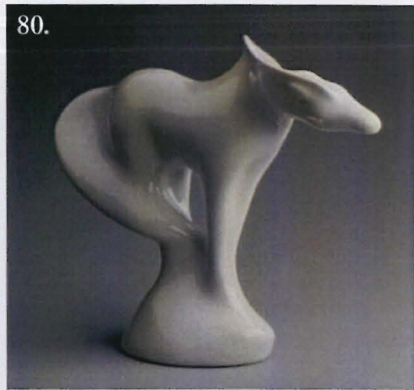




79.



80.



81.



82.



83.



84.



85.



86.



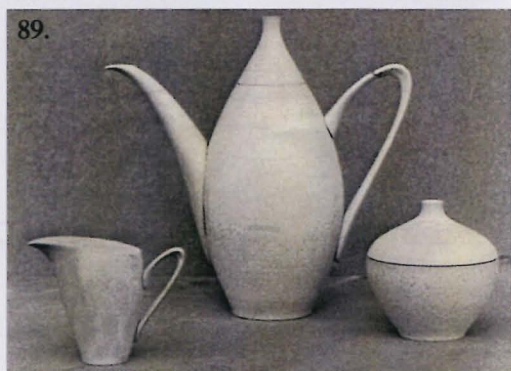
87.



88.



89.



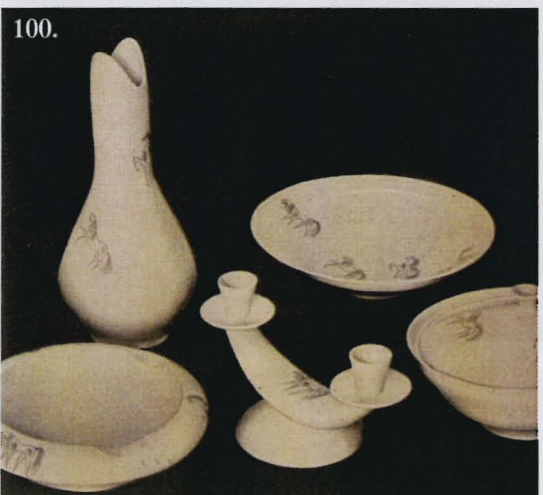
90.



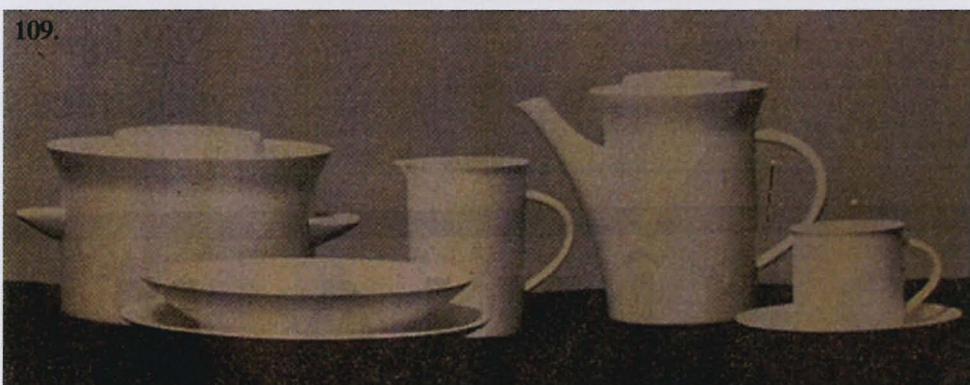
91.



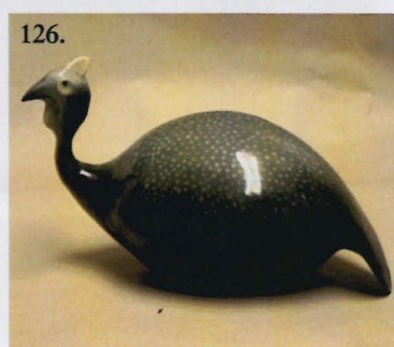
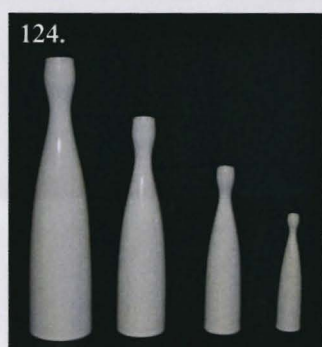
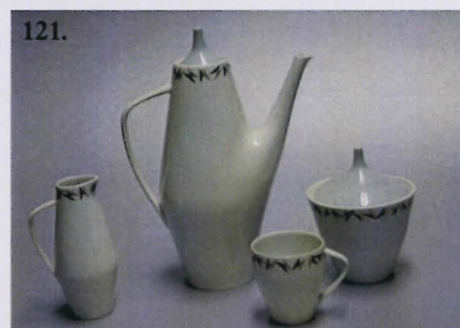
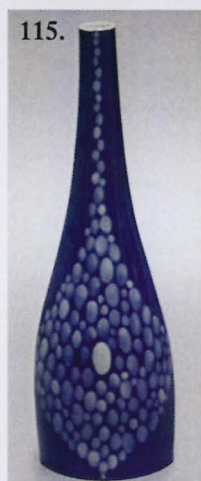














127.



128.



129.



130.



131.



132.



133.



134.



135.



136.



137.



138.









